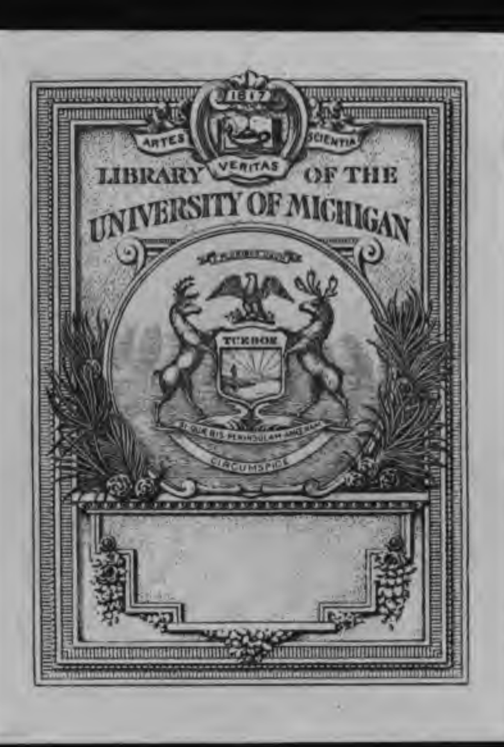



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



II 4 l

Weihnachten 1903.

Der Bücherei
von Scherl und Scherl
gewidmet von Kare

Literarische Gesellschaft
in Wien
I., Eschenbachgasse 9.

Stifter der Literarischen Gesellschaft.

K. Ad. Bachofen v. Echt,
Nicolaus Dumba,
Carl Figdor,
Max Ritter v. Gutmann,
Moritz Ritter v. Gutmann,
Wilhelm Ritter v. Gutmann,
Friedrich Baron v. Leitenberger
Alexander Freih. v. Popper,
Sigmund Reitzes,
Albert Freih. v. Rothschild,
Nathaniel Freih. v Rothschild
Josephine Paul Schiff,
Marie Gräfin Sizzo-Noris,
Gustav Baron v. Springer,
Wilhelm Zierer.

Gesammtvorstand.
Directorium.

Präsident: **Karl v. Lützow**, Phil. Dr. und o. ö. Professor an der k. k. Technischen Hochschule in Wien; I. Vice-Präsident: **Hans Grasberger**, Schriftsteller; II. Vice-Präsident: **Max Kalbeck**, Schriftsteller; Generalsecretär: **Fritz Lemmermayer**, Schriftsteller; Schriftführer: **Moriz Necker**, Dr. Phil., Schriftsteller; Geschäftsleiter: **Max Breitenstein**, Jur. Dr., Herausgeber der Allg. Jur.-Ztg. und Verlagsbuchhändler; Cassier: **Anton Einsle**, Redacteur der Oesterr. Buchhändler-Correspondenz und Buchhändler.

Vorstandsmitglieder.

Alfred Freih. v. Berger, Jur. u. Phil. Dr. und a. o. Professor an der k. k. Universität in Wien; **Dr. J. J. David**; **Karl Glossy**, Jur. Dr., Director der Bibliothek und des Museums der Stadt Wien; **Moritz Ritter v. Gutmann**, Schriftsteller; Dr. **Theodor Herzl**, Schriftsteller; **C. Karlweis**, Schriftsteller; **Felix Karrer**, kön. Rath, Secretär des Wissenschaftlichen Club; **Richard v. Kralik**, Schriftsteller; **Josef Lewinsky**, k. u. k. Hofschauspieler und Regisseur; **Rudolf Lothar**, Phil. Dr., Schriftsteller; **Jacob Schipper**, Phil. Dr. und o. ö. Professor an der k. k. Universität in Wien; **Karl v. Thaler**, Schriftsteller; **Oskar Teuber**, k. k. Reg.-Rath.

Geschäftsleitung: **M. Breitenstein**, Wien und Leipzig.

Literarische Gesellschaft in Wien

I. Eschenbachgasse 9.

Auszug aus den Statuten:

§ 2. Die Literarische Gesellschaft in Wien hat den Zweck, einerseits die Bestrebungen der Schriftsteller dadurch zu fördern, daß diesen Gelegenheit geboten wird, ihre Werke unter günstigen Bedingungen und in würdiger Form zu veröffentlichen, andererseits ihren Mitgliedern die Anschaffung **guter** Bücher bei **geringen** Kosten zu ermöglichen.

Die Literarische Gesellschaft ist kein auf Gewinn berechnetes Unternehmen.

Die Zwecke der Gesellschaft sollen durch Preis-Ausschreibungen (§§ 7 und 12) und andere geeignete Mittel möglichst gefördert werden.

§ 3. Die Gesellschaft veröffentlicht Werke der schönen Literatur und wissenschaftliche Arbeiten von allgemeinem Interesse.

In Ausführung ihrer Aufgabe wird die Gesellschaft keinerlei Tendenzen, weder in literarischer, noch in politischer oder religiöser Beziehung verfolgen, sondern stets nur darauf Bedacht nehmen, Geistesproducte von bleibendem Werthe zu veröffentlichen.

§ 4. **Die Gesellschaft veröffentlicht in der Regel jährlich vier Bände, zusammen von ungefähr 60 bis 80 Druckbogen und gibt dieselben eingebunden an ihre Mitglieder unentgeltlich ab.**

§ 6. **Die ordentlichen Mitglieder sind verpflichtet, den Jahresbeitrag in vierteljährigen Zahlungen von je 2 Gulden = 3 M. 50 Pf. insolange zu entrichten, als sie nicht ein Kalender-Quartal vorher ihren Austritt angezeigt haben. Der Eintritt verpflichtet für mindestens ein Jahr.**

Die von der Gesellschaft veröffentlichten Werke können auch an Nichtmitglieder, jedoch nur zu einem erhöhten, vom Directorium (§ 7) festzusetzenden Preise abgegeben werden.

Die Mitglieder haben das Recht, an allen Versammlungen und Veranstaltungen der Gesellschaft theilzunehmen.

Das Vereinsjahr läuft von October an, doch kann der Beitritt jederzeit erfolgen.

Preis des Bandes

für Mitglieder geb. fl. 2.— = M. 3.50, für Nichtmitglieder geb. fl. 3.— = M. 5.—, broch. fl. 2.50 = M. 4.20.

Studien und Kritiken

von

Alfred Freiherrn v. Berger.



Studien

und

Kritiken.

Von

Alfred Freiherrn v. Berger.



Wien.
Verlag der Literarischen Gesellschaft.
1896.

Druck von Raimann & Godina, Wien, I., Fleischmarkt 12.
Papier von der Neusiedler-Actien-Gesellschaft für Papier-Fabrication.



zugeeignet.

Widmung.

Diese Blätter enthalten eine kleine Auslese dessen, was ich in den letzten sieben Jahren über die Kunst, insbesondere die dramatische Kunst, gedacht, gefühlt und gegrübelt, gesagt und geschrieben habe. Wie auch der Werth dieses Buches sein möge, Du hast Antheil daran, in Vielem empfinde ich, während ich es wieder überlese, Deine stille Einwirkung. Gesprochen freilich haben wir über die Dinge, von denen das Buch handelt, nur selten und zufällig, und niemals im Allgemeinen. Ueber Kunst zu reden, ist Deine Art nicht; Du bist auch, dem Himmel sei Dank, keine moderne Frau, die sich verpflichtet fühlte, ihren Gatten zu beunruhigen, indem sie „sein geistiges Leben theilt", wie die übliche Phrase lautet. Von Dir gelernt habe ich durch das, was Du bist, dadurch, daß ich aus der Nähe zusah und mitempfand, wie die schauspielerischen Schöpfungen der Künstlerin Stella Hohenfels entstanden und wurden, daß ich die unbewußten schaffenden Kräfte in Dir an ihrem edlen Werke

weben sah. Zuweilen auch dadurch, daß Du meinen Kopf zu Hilfe nahmst, wenn Dein suchendes Empfinden auf ein Hemmniß stieß. Indem ich so Dich immer besser kennen lernte, kam ich dem Wesen der Kunst so nahe, als mir dieß möglich ist. Dir widme ich diese Blätter als bescheidenes Andenken an sieben gemeinsam gelebte, gute, gehaltvolle Jahre.

Hietzing, im Sommer 1896.









Inhalt.



Von Homer.

Die Nothwendigkeit, mich für eine Reihe öffentlicher Vorträge vorzubereiten, veranlaßte mich, die Ilias und die Odyssee wieder einmal mit voller Aufmerksamkeit durchzulesen. Kräftig lebte dabei in mir die Empfindung auf, mit welcher ich vor drei Jahrzehnten als Kind Homer's Gesänge in mich aufgenommmen hatte; zuerst aus Gustav Schwab's Nacherzählung in deutscher Prosa, dann aus einer auf grobes Papier übel gedruckten Wiener Raubausgabe der Voß'schen Uebersetzung, die ich in einer rückwärtigen Reihe des väterlichen Bücherschrankes, welcher die schöne Literatur in sich schloß, aufgefunden hatte. Die vordere Bücherreihe, über welche die vier schlichten blaugrauen Bände Homer's herüberschauten, bestand aus goldflimmernden Miniaturausgaben moderner deutscher Dichter. In der Wohnung herrschte trübes Halbdunkel. Nahe gegenüber stand eine altersschwarze Kirche, in deren Mauerlöchern Tauben nisteten. Man sah nur ganz wenig Himmel, im Winter bei trübem Wetter brannte einen großen Theil des Tages über die Lampe. War das jedesmal ein Schmerz, wenn wir im Spätherbst aus den Bergen in die Stadt übersiedelten! In den ersten Wochen wußte ich mich nicht

zu fassen vor Heimweh nach Sonne, offenem Himmel, Wolken, Bergen und See, nach ungebundener Bewegung im Freien. Dazu kam das Lernen, die Einförmigkeit des stillen, beinahe einsamen Daseins. Unter dem dumpfen Drucke dieser Umstände entwickelte sich in mir, wie in so vielen modernen Kindern, denen die natürliche Bethätigung und Entwicklung der in ihnen gährenden und pulsirenden Lebenskräfte abgeschnitten ist, das wunderliche seelische Etwas, das wir Phantasie nennen. Heißhungrig, wie ein gesundes Kind, verschlingt die junge Phantasie Alles, was ihr Stillung verheißt, gleichviel, wie es ihr bekommen mag. Davon, wie sie in der Werdezeit genährt und gezogen wurde, hängt aber die Zukunft eines Menschen ab. Dieses neue, in seiner Entstehung halb krankhafte seelische Gebilde begründet im Bewußtsein die bedenkliche Anlage, neben oder hinter dem wirklichen Leben eine zweite Traumexistenz zu führen. Aus dieser Anlage kann sich jene unheimliche, den Nervenärzten bekannte Spaltung des Bewußtseins entwickeln, welche die Ursache aller möglichen, nervösen und seelischen Krankhaftigkeiten ist; der wilde Schößling kann aber auch so veredelt und gepflegt werden, daß er zu demjenigen wird, was wir geistige Cultur, Bildung, Idealismus nennen, ohne mit Einem dieser Namen sein Wesen erschöpfend zu bezeichnen. Dieses unnennbare Etwas ist dasjenige, wodurch sich der eigentliche Mensch von dem sehr schlauen und geschickten Thiere unterscheidet, zu welchem der moderne Mensch, wie viele Anzeichen lehren, zu entarten und zu verwildern droht. In der Cultur, dem Reichthum, dem Gehalt, der Be-

weglichkeit und Grazie der Phantasie besteht die sogenannte Bildung weit mehr als in dem Wissen, das im Gedächtniß ruht, und in der Geschultheit des Verstandes. Von dem Zustande der Phantasie hängt vornehmlich der Culturgrad des Gefühlslebens ab, der Leidenschaften und Affecte der Menschen, in welcher Hinsicht unser Zeitalter entschieden zurückgegangen ist. Man wähne doch nicht, daß das Menschengemüth reine menschliche Gefühle von selbst hervorbringt. So wenig die Geräusche und Schreie der Natur echte Töne im musikalischen Sinne des Wortes sind, so wenig ist der rohe, unreine Aufschrei des Herzens, der Affect, ein Gefühl im menschlichen Sinne. Nur ein musikalisches Instrument bringt musikalische Töne hervor, und nur der Mensch, der sein Herz zu einem kunstvollen Instrument gemacht hat, wie der Sänger seine Kehle zum Musikinstrument ausbildet, vermag menschlich zu empfinden. Fühlen ist Kunst, nicht Natur, und die Lehrerin in dieser Kunst ist vor vor Allem die Poesie. Das wußten die Griechen, welche doch Niemand fader, schöngeistiger Gemüthsverweichlichung beschuldigen wird, und darum machten sie die Poesie zur Grundlage des Jugendunterrichtes.

Auf das gesunde Wachsthum einer kindlichen Phantasie wirkt nun die Poesie Homer's, wie reine, frische Bergluft auf sich entwickelnde Lungenflügel. Das erfuhr ich damals in mir selbst. Die Ilias und die Odyssee brachten etwas von der Helle und Heiterkeit des Himmels, unter dem sie entstanden sind, in das traurige Halbdunkel der Wohnung. In beiden Gedichten athmet das Wohl- und Hochgefühl starker, glücklicher, nach außen

schauender und lebender Menschen, die sich an sich selbst und an ihren Schicksalen freuen, wie Kinder an ihren Spielen, und mit der schnell nachfühlenden Mimik des Kindesalters ging etwas davon in mich über.

Auch heute noch gehört mir Homer zu den wunderseltenen Büchern, die man immer wieder liest, in deren Welt man sich ab und zu eine kurze Erholungsreise oder Sommerfrische gönnt. Jeder Mensch, der gewöhnt ist, einen großen Theil seines Lebensglückes aus Büchern zu schöpfen, der es liebt, der Wirklichkeit bisweilen durch ein Hinterthürchen zu entschlüpfen und sich in holde, heimliche Gärten der Phantasie zu retten, hat solche Bücher, die ihm etwas ganz Besonderes bedeuten, das sich mit Worten nicht recht beschreiben läßt. So ein Buch ist wie eine Gegend, mit welcher das Gemüth verwachsen ist, eine sonnige Stelle in der Welt ... Mitten im Staub des heißen verdrießlichen Lebens, widerwärtige Gesichter und Geschäfte um sich her, schlimme Gefühle im Herzen, denkt man an die Stimmung dieses Buches, und eine anheimelnde Empfindung durchzuckt einen, eine Freude, daß dies in der Welt existirt. Bücher können tief sein, von genialer Gewalt des Gedankens und der Sprache, sie können uns packen, mit sich fortreißen, bezwingen, aber das ist etwas ganz Anderes als Dasjenige, was jene unschätzbar macht. Man beachte, daß die Metaphern, durch welche wir aufregende Bücher charakterisiren, von Vergewaltigungen hergenommen sind, die man nicht gerne erduldet. Ich will nicht gepackt, bezwungen, fortgerissen sein; nur gewisse Ibsen'sche Frauenzimmer wollen das. Ich ziehe

die beruhigenden, aufheiternden, windstillen Bücher vor, aus denen uns gleichwohl ein Geist anweht, der an Tiefe und Stärke jenem ebenbürtig ist, der uns in den anderen durch seine erschütternde Geberde erschreckt. Leider sind sie sehr selten, wie alle wirklich guten Dinge. Auf tausend Bücher, die den Leser nicht loslassen, kommt kaum Eines, von dem sich der Leser nicht trennen kann. Durch diese anheimelnden Eigenschaften behauptet sich Goethe's „Götz von Berlichingen", so wenig dramatisch er ist, nachhaltig auf der Bühne, der große Erfolg des Scheffel'schen „Ekkehard" erklärt sich so. Das Geheimniß, so zu dichten, scheint verloren gegangen.

An der Spitze dieses Schlages Bücher stehen die Epen Homer's, namentlich die Odyssee. Es wäre gewiß irrig, den ewigen Werth dieser Gedichte in der angenehmen Stimmung zu sehen, die sie athmen. Aber die Wirkung ist doch ein Anzeichen tieferer Eigenschaften. Warum überströmen uns andere Werke nicht mit diesem heiteren, ruhigen Wohlgefühl, in welchem alle Seelenkräfte lebhaft thätig sind, aber ohne Fieber, ohne Hitze, ohne Athemlosigkeit?

Vor Allem deshalb, weil Homer verlangt, daß die Phantasie des Lesers ihr Werk gründlich und völlig verrichte. Daran sind wir nicht gewöhnt. Das gedankenschnelle stille Lesen hat die moderne Poesie um ihre hörbare sinnliche Erscheinungsform betrogen. Die Aufmerksamkeit des modernen, nervösen Lesers verweilt nicht, sie formt das Gelesene nicht zum klaren, scharfumrissenen, Schatten werfenden, plastisch schönen Bilde, und unsere Dichter regen die Phantasie auf, ohne sie zu befriedigen,

indem sie dieselbe ihr Werk zu Ende thun lassen. Homer fordert, daß man die Vorstellungen, welche er dichterisch vorzeichnet, wirklich vollziehe, daß man sich die Scenen, die er schildert, ruhig, klar und groß einbilde, wie er sie innerlich geschaut hat. Man erntet reichen Lohn, wenn man die Forderung erfüllt; bildnerische Freude adelt alsdann den poetischen Eindruck. Man mache den Versuch mit der Schilderung des Momentes, in welchem Pallas Athene den aufbrausenden Achilleus, der eben sein Schwert halb aus der Scheide gezogen hat, um den Atriden niederzuhauen, von blutiger Gewaltthat zurückhält. Von rückwärts, ihm allein sichtbar, zupft sie ihn an einer Haarlocke und mahnt den zu ihr Zurück- und Emporblickenden zur Mäßigung. Da löst sich die sprungbereite Spannung in dem überraschten Helden und, langsam den Arm sinken lassend, versenkt er das Schwert in die Scheide. Kann es etwas bildnerisch Schöneres, seelisch Ausdrucksvolleres geben, als diese Gruppe? Die Griechen sahen in Homer's Dichtung den Ursprung ihrer Tragödie. Mit gleichem Recht durften sie auch den Embryo ihrer Plastik in seiner Poesie entdecken. Homer hat eben für H ö r e r gedichtet; sein Publicum lauschte seinen Gesängen, wie wir einer musikalischen Aufführung, und ein Anflug dieser Stimmung überkommt auch uns, wenn wir Homer in der rechten Weise genießen.

Zu den merkwürdigsten Zügen seiner Technik gehören bekanntlich die umständlich durchgeführten Gleichnisse. Die meisten drehen sich um Vorgänge, wie sie dem Landbauer, dem Hirten, dem Jäger, dem Seefahrer

aus täglicher Erfahrung so geläufig sind, daß die leiseste Anregung genügt, um die Vorstellungen davon in leibhaftiger Deutlichkeit wachzurufen. Homer lesend, meint man den Rhapsoden zu sehen, wie er sich darstellend der Vorstellungen in den Köpfen seiner Zuhörer bediente, um diesen mittelst ihrer die Scenen heroisch erhöhten Lebens und Kämpfens so klar und lebendig zu malen, wie täglich Gesehenes und Erlebtes vor ihren Sinnen schwebt. Im Wesen verfahren alle Poeten so. In Homer's Gleichnissen wird eben ein Grundgeheimniß aller dichterischen Darstellungstechnik durchsichtig: die Vorstellungen, auf welche der Dichter in seinen Hörern zählen kann, kunstvoll zu verwenden, um diese zu nöthigen, sich lebendig vorzustellen, was ihnen nicht geläufig ist, obwohl sie sich darnach sehnen, es vorzustellen. Aus Homer's Gleichnissen könnte man die Weltanschauung ableiten, auf welche er in seinem Publicum baute.

Durch die Gleichnisse entsteht in Homer's Gedichten eine poetische Wirkung von eigenthümlichster und intimster Art. Durch sie werden Scenen des Bauern- und Hirten-, des Jäger- und Matrosenlebens zum ruhigen, entfernten Hintergrunde der tiefbewegten tragischen Handlung, die sich vorne abspielt. Ueber die Kämpfe und Leiden der Helden und Götter hinweg sieht der Hörer draußen in der Ferne den Landmann bei seiner Arbeit, sieht den Hirten mit der Heerde, sieht das Meer branden, die Vögel hin und wieder fliegen, die Sterne auf- und niedergehen, wie seit Jahrtausenden. Vom dauernd Zuständlichen des Menschendaseins hebt sich die große Handlung und Katastrophe der Helden ab. Ein Freund

erzählte mir, wie es ihn in Oberammergau besonders berührt habe, als er, während auf der Bühne das welterlösende Leiden des Heilands gespielt wurde, über die Bühne hinweg auf einem Acker einen Bauer sah, der sein Feld pflügte. Das ist echt Homerisch. So muß man Homer's Gleichnisse auffassen, um ihre tiefe, ungewollte Poesie zu empfinden. Durch sie erweitert er seine Schilderung zum Weltbilde.

Daß Homer vom Kunstwerke forderte, ein symbolisches Weltbild zu sein, geht aus seiner Schilderung des Schildes des Achilleus hervor, welchen der göttliche Meister Hephästos als Prachtstück der Rüstung anfertigt. Homer scheint diesen Wunderschild so genau zu beschreiben, daß man wohl daran gedacht hat, nach dem dichterischen Entwurf einen wirklichen Schild zu bilden. Vergebliches Bemühen! Dieses ätherische Phantasiegebilde, dieses Ideal in Waffengestalt, widerstrebt, so klar es geschaut ist, der grob materiellen Verwirklichung. Wie jede echte poetische Schöpfung, täuscht der Achilleusschild durch einen Anschein von Möglichkeit, in einem Stoff der Wirklichkeit dargestellt zu werden, was doch gerade so widersinnig ist, als die Idee, einen Traum zu photographiren. Nicht mit todtem, blinkendem Zierrat, sondern mit Leben bedeckte die beseelende Hand des göttlichen Künstlers die Wölbung des Schildes; alle Scenen, aus denen das Leben besteht. Krieg und Frieden, Hochzeit und Bestattung, Sieg und Niederlage, Jagd und Feldbau, Alles erschien unter Hephästos' Hand wie lebendig auf dem Achilleusschilde. Jedes Ideal, welchem Lebensgebiet auch die Form entnommen sein mag, unter welcher es ver-

sinnlicht wird, hat die Tendenz, den ganzen Inhalt des Daseins einzubeziehen und zu bedeuten.

Dieser Wunderschild ist ein treffendes Symbol der Homerischen Dichtung. An dieser kann man den wahren Sinn, das echte Wesen aller Kunst kennen und empfinden lernen. Wer davon auch nur einen Hauch verspürt hat, ist wenigstens davor gefeit, sich durch gröbliche Falsificate der Poesie, wie sie in unseren Tagen im Umlauf sind, täuschen zu lassen.



Das

tragische Drama des Aeschylus.

Es gibt vielleicht kein Drama in der Weltliteratur, das denjenigen, der sich bemüht, Anderen eine treue und lebendige Vorstellung davon zu geben, in solche Verlegenheit setzte, wie die Trilogie des Aeschylus. Die einfache und knappe Handlung ist allerdings mit wenigen Worten erzählt, die Charaktere der handelnden Personen sind rasch geschildert. Aber durch eine solche Erzählung und Schilderung empfängt derjenige, der sie vernimmt, kaum eine Ahnung von dem Gehalt und Werth des ganzen Werkes. Denn dieser liegt zum allergrößten Theil in den lyrischen Partien, in den Gesängen des Chors, welche durch das eigentlich dramatische Element, die Handlung, angeregt werden und sich auf dieselbe beziehen. Lyrik erzählen, das ist, als ob man Musik oder einen Tanz erzählen sollte. Und gar eine Lyrik, wie die Chorlyrik des Aeschylus, die mit Musik und Tanz noch so innig zusammenhängt wie der Leib mit der Seele. Heute liegt nur ihr stummer, todter Text vor uns. Mühsam arbeiten wir uns zum nüchternen, syntaktischen und logischen Verstehen der Sätze durch, aus welchen die Chorgesänge bestehen; das, was wir,

angestrengt sinnend, nur schwer buchstabiren, uns gesungen vorzustellen und beim Hören unmittelbar verstanden, unmerklich, augenblicklich, wie man Musik versteht, das muthet uns an, als sollten wir uns vorstellen, daß Menschen anmuthig Ball spielen mit Lasten, die wir mit Aufgebot aller Kraft nur schwer von der Stelle schieben. Die Weltmeerdünung, die, sich hebend und senkend, diese wuchtigen, riesenhaft phantastischen Gedankenblöcke, gleich schwimmenden Eisbergen, rhythmisch wiegte, ist verschwunden, wir wissen nur, daß sie gewesen sein muß, und vermögen aus der Metrik der Chorgesänge den Tact zu erhorchen, nach welchem sie im athenischen Theater wider die Herzen brandete und donnerte.

Das hellenische Drama hat sich herausgebildet aus dithyrambischen lyrischen Chorgesängen, welche ursprünglich die Leiden und Thaten des Gottes Dionysos zum Gegenstande hatten, später auch die Schicksale anderer Heroen der hellenischen Heldensage. Wiewohl sich diese, Dionysischer Begeisterung entspringenden Gesänge auf Heldengestalten und Schicksale bezogen, solche besangen, beklagten, verherrlichten, erschienen doch die Gestalten nicht den Augen der Zuhörer des von Tanzbewegungen begleiteten Gesanges, ereigneten sich die Schicksale nicht sichtbar vor ihnen, sondern Beides war nur der leidenschaftlich befeuerten Einbildung der in Dionysischer Trunkenheit Singenden und Tanzenden und der horchenden, Schauen und Fühlen der Sänger und Tänzer mitlebenden Menge innerlich gegenwärtig. Diese Lyrik hatte also schon einen dramatischen Mittelpunkt, aber

einen unsichtbaren, keinen sinnlich wahrnehmbaren dramatischen Kern. Man sah die singenden Tänzer, man hörte ihre Gesänge, die Helden aber, deren Thaten und Leiden sie nicht episch erzählten, sondern lyrisch leidenschaftlich besangen und tanzten, sah und hörte man nicht. Möglich, daß, hingerissen von der Ekstase, die Chorsänger oder Einzelne unter ihnen bisweilen aus dem Ich des Helden heraussangen, was dieser leidet, aber damit war der Uebergang von der Lyrik zum Drama doch nur angebahnt, nicht vollzogen. Der geniale Schritt, den innerlich geschauten Heros und sein im Gemüthe mitgelebtes ergreifendes Schicksal den Zuhörern sichtbar vor die Augen zu stellen, dieses scheinbar vor ihnen geschehen zu lassen, wird von den Alten an den Namen des Thespis geknüpft, welcher halb mythische Dichter ihn in der einundsechzigsten Olympiade, d. i. 536 vor Christi Geburt, zur Zeit der Tyrannis des Pisistratus gethan haben soll. Er erfand den Schauspieler. Er sonderte einen Mann aus dem Chore aus, welchen er mit der Aufgabe betraute, aus dem Ich des Heros heraus zu sprechen und die Thaten desselben scheinbar zu thun, auf welche sich die Begeisterung des singenden Chors bezog. Durch diese Neuerung des Thespis war das tragische Drama erfunden. Es ist selbstverständlich, daß der Darsteller des Heros, den der Chor dithyrambisch ansang, auch einigermaßen aus der lyrischen Erregung desselben, welcher eben der Gesang entquoll, heraustrat. Zwar stand auch er noch im innerlichen Verhältnisse der Begeisterung zu dem Heros, den er zu spielen hatte, aber er mußte doch das Singen, das nur einen Sinn

hatte, wenn es dem Heros und dem Schicksal desselben galt, in der Richtung zur gemeinen, gesprochenen Rede hin herabstimmen, wenn er die Illusion erwecken wollte, der Held zu *sein*, dem die Gemüther des Chors und der umgebenden Menge enthusiastisch zustrebten. So kam mit dem sichtbaren dramatischen Kerne die gesprochene Rede als wesentlicher Bestandtheil in die Tragödie. Nicht minder klar ist, daß durch die Einführung des sinnlich wahrnehmbaren Heros auch der Chor in eine Rolle hineingerathen mußte. So lange die Chorgesänge dem Dionysos, dessen Feste sie verherrlichten, galten, lag es nahe, daß sich die Singenden und Tanzenden als das Gefolge des Gottes, als bockartige Satyrn zu fühlen strebten, — ohne diese Rolle jedoch besonders ernst zu nehmen und stramm festzuhalten, — und sich dementsprechend maskirten. Wenn auch später an Stelle des Dionysos andere Heroen traten, so lag darum doch, so lange diese nur der Einbildung visionär vorschwebten, kein Grund vor, die altgewohnte Satyr-Rolle mit einer anderen zu vertauschen, wenigstens keiner, die stark genug war, die Zähigkeit zu überwinden, mit welcher jedes Volk an seinen alten Bräuchen hängt. In dem Augenblicke aber, in welchem dieser Heros dem Chore sichtbar gegenübertrat und zu ihm sprach, das ihm geltende Besingen desselben zu einem gleich einer Anrede an ihn gerichteten Ansingen wurde, mußte der Chor, der sich bisher als die Satyrgefolgschaft des Dionysos gefühlt und maskirt hatte, sich dazu entschließen, sich in eine Rolle hineinzufühlen, welche dem Heros gegenüber Sinn und Verstand hatte. Wenn der heimkehrende

Agamemnon von einem Chor bocksfüßiger Satyrn begrüßt worden wäre, das hätte doch die Illusion, Agamemnon vor sich zu haben, gröblich zerrissen. Man sieht, welche wichtige Folgen es hatte, daß Thespis den Gegenstand des tragischen Gesanges selbst sichtbar machte, ihn aus dem Luftreiche der Phantasie auf den festen Boden stellte, daß er darauf ausging, Illusion zu erregen. Reicht man dem Realismus nur den kleinen Finger, so verlangt er gleich die ganze Hand und endlich den ganzen Menschen.

Diesen Ursprung des hellenischen Drama's zu kennen und zu verstehen, ist unerläßlich, um das Wesen desselben zu begreifen. Sein Ursprung ist die Phantasie und die von den visionär geschauten Phantasie-Gebilden erweckten Gefühle, nicht die Wahrnehmung der Wirklichkeit und die von dieser im Gemüth empfangenen Eindrücke. Es ist nicht entstanden durch Nachahmung, deren Modelle wirkliche Menschen und Vorgänge gewesen wären, sondern durch den Versuch, innerliches Imaginiren zu steigern bis zur sinnfälligen Klarheit und Deutlichkeit einer Hallucination, einer vermeintlichen Wahrnehmung, welcher ja jegliche Ekstase zustrebt. Woher die Phantasie ihre Formen und Farben nimmt, das ist eine andere Frage. Diejenigen mögen Recht haben, welche behaupten: Ohne Sinneseindrücke keine Phantasiebilder. Aber die Dichtung kommt aus der Phantasie, nicht aus der Wahrnehmung. Strebt der moderne, den Hellenen, wenigstens ihren Dichtern, wahrscheinlich gänzlich unverständliche Realismus danach, nur solche Phantasien zu haben, welche inhaltlich den

Wahrnehmungen der Wirklichkeit gleichen, so wäre das ideale Ziel des hellenischen Bestrebens, den Phantasien, was auch ihr Gegenstand sein mag, die Leibhaftigkeit von Sinneswahrnehmungen zu verleihen. Ein Wesen, das es gar nicht gibt, ein Charakter, der in Wirklichkeit nicht seinesgleichen hat, so imaginirt und dargestellt, daß wir ihn lebendig vor uns zu haben wähnen, — ist das nicht auch Realismus? Hellenisches Kunstziel ist: Verwirklichen des Phantasirten; modernes: Phantasiren des Wirklichen.

Die Vision, die Ausgeburt überschwänglichen, einem Phantasiegebilde geltenden Fühlens, ist die Keimzelle des hellenischen Drama's. Auch nachdem die Vision in eine Illusion verwandelt worden war, indem der Heros nicht mehr rein imaginirt, sondern der ihn darstellende Schauspieler für den Heros gelten sollte, suchte man den Visions-Charakter festzuhalten. Daher verbarg man die Persönlichkeit des Schauspielers den Blicken der Menge, indem man seine Gestalt in ein langes Gewand hüllte und durch den Kothurn vergrößerte und sein Antlitz mit einer Maske zudeckte. Der Anblick seiner nackten Individualität hätte die Alten aus der visionären Stimmung, in welcher sie das tragische Drama auf sich wirken ließen, herausgerissen.

In der Dichtung des Aeschylus ist deutlich zu bemerken, daß die Phantasie des Dichters zur Vision hindrängt, sein Fühlen zum ekstatischen Uebermaß. Psychologisch gehört er zum Schlage des Propheten Jesaias. Er stellt sich nicht die Dinge lebhaft vor, er hat Gesichte; er spricht nicht mit dem Bewußtsein, sich sinnreicher Redefiguren

zu bedienen, in treffenden Methaphern, sondern, wie ein wahrträumender Seher, muß er sich seine Gedanken aus der Folge glühender Bilder herausdeuten, in welcher sie sich ihm offenbaren. Daraus erklären sich die vielen Dunkelheiten bei ihm. Es ist die Dunkelheit eines Sehers und Propheten, der deutungsvolle Bilder schaut, nicht Gedanken denkt. Es ist nur ein Zugeständniß an die Hörer, wenn er den Bildern, in welchen er seine Gedanken schaut, ihre Deutung beifügt und sie dadurch scheinbar in glücklich und geistreich gefundene Gleichnisse verwandelt.

Es zog einmal ein Mann
Ein Löwenjunges, Säugling noch, sich auf.
Wie war das Kleine zahm,
Der Kinder Spielgesell', der Greise Lust.
Oft schaukelt' er's im Arm,
Als wär's ein Kind. Da leckt' es seine Hand
Und blickte fromm, und wenn es hungrig war,
So wedelt' es und bat.

Doch als es älter ward,
Da zeigte sich die eingeborene Art.
Was war der Pflege Dank?
Es schuf das Mal sich in der Lämmer Mord,
Die Heerde lag zerstört,
Der Hof voll Blutes, das Gesinde schrie,
Erwachsen war des Hauses Höllengast,
Ein grimmig reißend Thier.*)

Dieses Gesicht bedeutet den Mann, der, gleich dem Sohne des Priamos, der Helena raubte, die Schuld in sein Haus aufnimmt und doch hofft, dem Verderben zu entrinnen. All' sein Denken ist gekleidet in die feurige

*) Uebersetzt von Ulrich v. Willamowitz-Moellendorf.

Tracht visionärer Phantasie; das läßt uns ahnen, wie die Dionysischen Menschen innerlich mögen beschaffen gewesen sein, welche die Tragödie schufen. Dem entsprechend ist sein Fühlen, welches ja immer zur Stärke der Phantasie im geraden Verhältnisse steht, von einer Stärke, die es begreiflich erscheinen läßt, wenn der davon Ergriffene es in Dionysischer Raserei, in Tanz und Gesang ausströmen mußte. Aeschylus hat das tragische Gefühl noch mit dem wilden Reiz der Ursprünglichkeit erlebt, als eine auf ihn losbrechende Elementarkraft. Die Gewalt des Dramatischen und Tragischen war ihm noch nicht, wie vielleicht schon dem civilisirten Sophokles, etwas Bekanntes und Gewohntes, etwas Geläufiges und Gezähmtes, sondern er erschrak noch darüber, wie über die urplötzliche Erscheinung eines Gottes, oder wie jener Sterbliche erschrocken sein mag, der als der Erste seines Geschlechtes die herrliche und schreckliche Flamme auflodern sah, die seinen Nachkommen zur freundlichen Hausgenossin geworden ist. Aus diesem Grunde stelle ich den Aeschylus den beiden anderen großen Tragikern Sophokles und Euripides weit voran. Seltsam contrastirt bei Aeschylus die sprachliche Allmacht im lyrischen Ausdrucke des Seelischen, mit welcher er durch einige knappe, die Phantasie entzündende Worte *seine* Gesichte im Geiste des Hörers aufleuchten oder das stummste und wirrste Gefühl reden macht, mit der archaistischen Einfalt und Steifheit der dramatischen Darstellung menschlicher Vorgänge, wie die Dialog- und Handlungsscenen sie zeigen.

Die Kunst der tragischen Lyrik war in Aeschylus eben schon zu hoher Vollendung gediehen, als in ihr,

wie der Embryo im Ei, sich das Dramatische zu gestalten und zu wachsen begann. Kein Wunder, daß der Dramatiker viele jener Leistungen, welche er dem jungen, sich unbeholfen regenden Vermögen dialogischer Darstellung noch nicht anvertrauen konnte, wie das Exponiren der thatsächlichen Voraussetzungen der Handlung, das Hindeuten auf die Zukunft, das Erläutern des tieferen Sinnes des Geschehenden, ja selbst die detaillirte Ausmalung der Charakteristik der Helden und die Motivirung ihres Thuns, durch die feinfühlige und gelenkige Chorlyrik besorgen ließ. Bei dem religiös-enthusiastischen Verhältniß, welches Dichter und Volk zu ihren mythischen Stoffen hatten, wäre überdies Beiden ein nüchternes und nur möglichst klares und anschauliches Vertrautmachen mit dem, was dem Drama vorhergeht und folgt, wonach die moderne Technik strebt, wider das künstlerische und religiöse Gefühl gegangen. Geschah das, was den Sinnen der Zuschauer erschien, das Gegenwärtige, das eigentlich Dramatische, in pathetisch-feierlicher Weise, so mußte auch Vergangenheit und Zukunft vor der Einbildung in einer anderen, höheren, als in der alltäglichen Beleuchtung erscheinen, welche die verständige Rede über die Dinge ergießt. Es mußte den Hörern feierlich und stimmungsvoll mitgetheilt werden, und das war nur zu erreichen, wenn es als Gegenstand der romanzen- und hymnenartigen Chorgesänge auf die Scene kam. Die alten tragischen Dithyrambensänger fühlten sich jedem Heros und Heroenschicksal gegenüber in einer anderen Stimmung. Die Marter des menschenfreundlichen Prometheus besang ihr Mitgefühl, gedämpft durch

bewundernde Scheu vor seinem Trotze wider die neuen Götter; der Grundbaß jener Gesänge, welche der Heimkehr Agamemnon's und der Mordthat Klytämnestra's galten, war tiefes Grauen. Die Einführung des Dramatischen in den tragischen Chorgesang hob dieses lyrisch-individuelle Verhältniß des Chors zu Held und Handlung nicht auf, sondern es machte im Gegentheile jenen geschickt, eine bestimmte, individuelle Rolle zu spielen. Der abstracte Chor, der den Aesthetikern des Drama's so viel Kopfzerbrechen verursacht, der, als Personification des menschlichen Gedankens und Gefühles im Allgemeinen, ohne streng festgehaltenen Character, die Handlung commentirt, ohne zu ihr zu gehören, ist nicht der Chor des Aeschylus. Dieser ist noch durchaus concret. Sein Chor gehört noch zum Drama, nicht zur scenischen Einrichtung des Theaters; er ist eine Figur im Gemälde, nicht ein Bestandtheil des Rahmens. Gegeben war für Aeschylus nur, daß ein Chor mitspielen mußte. Welche Bedeutung er im einzelnen Drama haben sollte, das entschied das dichterische Gefühl und nicht eine Tradition. Das ungeheure Leiden des an hoher Felswand hangenden Titanen forderte, daß zartes, tröstendes, weibliches Mitgefühl auf den trotzigen Dulder niederthaue, und diese Forderung gestaltete sich in der Einbildung des Aeschylus, wie sich die Feuchtigkeit der Luft um hohe Berghäupter zu Wolken verdichtet, zum schwebenden Chor der Okeaniden. Die königliche Entschlossenheit des Eteokles in den „Sieben vor Theben" mußte sich von der Angst der Frauen abheben, die den Feind draußen wider Mauern und Thore der belagerten Stadt stürmen hören.

Der abstracte Chor bildete sich erst, nachdem die höher entwickelte Kunst dialogischen Darstellens dem Chor alle wesentlich dramatischen Functionen abgenommen hatte, so daß ihm im Drama nichts mehr zu thun blieb, als mitzufühlen und nachzudenken, und als die gebildeten Dichter sich ihren mythischen Stoffen gegenüber von einer Gedanken- und Empfindungsfülle belastet fühlten, welche sie Charakteren, die in die Handlung passen sollten, füglich nicht in den Mund legen konnten.

Ganz besonders belehrend ist die Betrachtung der meisterhaften Steigerung des Charakters und des jeweiligen Verhältnisses des Chors zur Handlung in den drei Gliedern der Orestie des Aeschylus, welche die Einheit des Ganzen künstlerisch offenbart. Darstellen will das Ganze den Fluch, der auf dem Atreusstamme lastet, in welchem Eine Generation von Unthaten immer wieder die andere zeugt und gebiert, bis Orestes, der letzte, fromm und edel gesinnte Sprosse des frevelvollen Stammes, durch Götterbefehl zum bluträcherischen Muttermorde gedrängt, durch Athene und den athenischen Areopag von den Erinnyen und damit sein Haus von dem in ihm fortwuchernden Fluch erlöst wird. Das ist die nämliche Idee, die Goethe beseelte, als er seine Iphigenie schuf. Bei Goethe, dem Verherrlicher des ewig Weiblichen, strahlt die den Orestes und sein Haus erlösende Macht von der Schwester des Orestes, von Iphigenie, aus, die den ererbten Stammesfluch in ihrem eigenen Selbst zu völlig geläuterter Menschlichkeit und Weiblichkeit überwunden hat und, gleich einem wunderthätigen Gnadenbilde, nun auch den

in düsterem Wahnsinn rasenden Bruder ins helle Leben zurückführt. Diese Schlußwendung konnte dem Stoffe nur ein Dichter geben, der, so heidnisch er sich bisweilen fühlen mochte, von der Erlösungsidee, dem brennenden Herzen des Christenthums, selbst in tiefster Seele berührt war. Darum nannte Goethe seine Dichtung, als er sie später in veränderter Stimmung las, „verteufelt human". Den Orestes des Aeschylus erlöst nicht rein, reif und süß gewordene Weiblichkeit, die verkörperte Gnade, sondern der Rechtsspruch eines strengen Gerichtes von Greisen, und Athene, die nicht dem Weibe, sondern dem Haupte des Zeus entsprungene Göttin, die, wie sie selbst sagt, die Männer den Frauen vorzieht und daher den zweifelhaften Fall durch ihre Stimme zu Gunsten des Orestes entscheidet.

Im ersten Theile der Orestie, welcher die Ermordung Agamemnon's darstellt, ist ein Chor kraftloser Greise antheilvoller Zeuge der Handlung. Seine Gesänge sind die Volkesstimme, aus welcher Gottes Stimme warnend schallt: Die Schuld zeugt Unheil. „Wer thut, muß leiden." Im zweiten Theile, der die Blutrache des Orestes darstellt, treibt ein Chor dienender Frauen, gleich treuen Hunden am Grabe des ermordeten Herrn klagend, den Bluträcher zum Muttermord. Im dritten hetzt der Chor der Erinnyen als Protagonist, der die Handlung führt, den Muttermörder Orestes.

Ich bedauere, nicht genug musikalisch zu sein, um das Musikalische der Compositionsweise des Aeschylus, das ich ihr anfühle, genügend verdeutlichen zu können. Wie unterirdisch grollt im „Agamemnon" aus dem Gesang der Greise das Motiv: „Wer thut, muß leiden."

Näher, stärker und heller geworden, wird es in den „Choephoren", wie von anderen Instrumenten, vom Frauenchor übernommen, entwickelt und gesteigert; der Gedanke: „Wer thut, muß leiden", schwillt zum leidenschaftlichen Gefühle, das sich feindlich wider die ungestraften Frevler kehrt und den ungerächten Todten beklagt; in den „Eumeniden" schmettert der unerbittlich grollende Chor der Rachegöttinnen als führende Stimme sein Motiv, Wahnsinn weckend, wider den Muttermörder, bis es, da die beschwichtigten Erinnyen in ihre heilige Höhle verschwinden, dumpfer, ferner, leiser werdend, endlich in jener Tiefe verhallt, der es zuerst entstiegen war.

Der Genius des Aeschylus war, wie mir scheint, von wesentlich musikalischer Art, vielleicht sogar dem Beethoven's verwandt. Nur fand er keine Musik in der Welt vor, die seinem schöpferischen Drange ebenbürtig war. Darum mußte sich dieser in dichterische Formen ergießen. Aeschylus hat die Musik und die Tänze zu seinen Chören selbst geschaffen und die Chorsänger persönlich geschult. Wir besitzen vielleicht nur deshalb an ihm nicht einen der allergrößten Musiker, weil die Musik zu seiner Zeit kaum ihre ersten Athemzüge gethan hatte. Richard Wagner liebte es, die Tragödie des Aeschylus, das Kunstwerk der fernsten Vergangenheit, als das Urbild seines Kunstwerkes der Zukunft hinzustellen. Ich möchte aber meinen, daß das musikalische Drama eben nur in Zeiten, wie in denen des Aeschylus, Sinn und Berechtigung hat, in welchen die musikalischen Ausdrucksmittel über das erste Stammeln noch nicht hinausgekommen sind.

Dante.

I.

Ich war niemals Danteforscher, doch immer ein aufmerksamer Danteleser, und nur als solcher wage ich über die göttliche Komödie zu sprechen. Mit anderen Worten: Ich will mit meinen Worten wiedergeben, was Dante's Dichtung einem Menschen unserer Tage sagt, dessen Geist sich nur mit jenen Organen ihres poetischen Gehaltes zu bemächtigen sucht, die sich sonst als ausreichend erweisen, um poetischen Schöpfungen ihr Wesentliches, die Poesie, die aus ihrer Tiefe leuchtet, abzugewinnen, mögen die betreffenden Werke nun den Urzeiten des menschlichen Geschlechtes oder dem heutigen Tage angehören. Ausgebreitete, tiefe Gelehrsamkeit historischer, theologischer oder sonstiger wissenschaftlicher Art gehört nicht zu den Organen, mittelst welcher Poesie gewahrt und empfunden wird. Wohl setzt das Verständniß jeder Dichtung eine gewisse Menge positiver Kenntnisse voraus, aber diese sind überwiegend selbstverständliche Kenntnisse, auf welche der Dichter in seinen Lesern mit der nämlichen Sicherheit bauen kann, wie auf die Kenntniß der Sprache, in welcher sein Werk gedichtet ist. Natürlich schwebt jedem Dichter zunächst

das Publikum seiner Zeit vor, der Kreis von Hörern, an welche seine dichterische Rede gerichtet ist. Vieles, was diesem Kreise so bekannt und geläufig ist, wie dem Dichter selbst, so daß die leiseste Anspielung darauf unmittelbar aufgefaßt wird, mag er für selbstverständlich halten. Er verwechselt aber zuweilen das momentan Selbstverständliche mit dem zu allen Zeiten Selbstverständlichen. Wenn dies in beträchtlichem Maße geschehen ist, so steht der Leser späterer Tage dem Werke einigermaßen verlegen gegenüber. Viele Kenntnisse, welche der Dichter voraussetzte, sind in ihm nicht mehr vorhanden. Ein politisches oder gesellschaftliches Ereigniß der Zeit, welches damals, als der Dichter schrieb, alle Menschen leidenschaftlich beschäftigte und in all' seinen Details Allen bekannt war, ist vergessen oder wenigstens halb verdunkelt. Nur ausnahmsweise weiß ein Gelehrter darüber ausführlich Bescheid. Oder Einrichtungen, Dogmen, Sitten, Gebräuche, Festlichkeiten, die damals jeder kannte, befolgte, mitmachte, sind aus der Welt verschwunden. Die Einbuße hebt die poetische Genießbarkeit nicht auf, wenn die betreffenden Kenntnisse als Elemente der allgemeinen Bildung in Fleisch und Blut der späteren Zeit übergegangen sind, wie z. B. die Grundzüge der altgriechischen Mythologie. Auch dann läßt sich der Schaden verschmerzen, wenn das Ereigniß, auf welches die Dichtung Bezug nimmt, zu jenen gehört, die sich im Wesen zu allen Zeiten zutragen, wenn auch die Personen anders heißen und die äußeren Formen wechseln, oder wenn wir zwar nicht mehr einen alten Glauben, eine alte Sitte haben, aber einen neuen Glauben, eine neue Sitte,

deren Sinn dem alten so verwandt ist, daß wir die Bedeutung der Sache haben, obwohl uns die Sache fremd geworden ist. Schlimmer aber wird es, wenn die Dichtung Kenntnisse voraussetzt, zu denen eine spätere Zeit nur durch mühsame gelehrte Detailforschung gelangen kann. Oft ist dies absolut unmöglich, weil die poetische Anspielung auf eine Person oder ein Ereigniß die einzige Spur ist, die sich davon auf spätere Zeiten gerettet hat.

Bis zu einem gewissen Grade läßt sich Manches ermitteln, Angesichts dessen der Dichter schrieb, wen er meinte, worauf er anspielte. Aber man wähne nicht, daß der Forscher, dem diese theilweise Exhumirung der verschollenen Wirklichkeit, deren zeitgenossenschaftliche Kenntniß der Dichter voraussetzte, gelungen ist, damit in sich die Bedingungen thatsächlich erneuert hat, unter welchen der zuckende Lichtblitz des Witzes, der in einer satirischen Anspielung auf einen Mächtigen liegen mag, nun auch in ihm eintreten kann, wie in den Zeitgenossen, deren Herz aufjauchzte, wenn ein rothglühendes Dichterwort auf eine Stirne zischte, die eine Tiara oder die Kaiserkrone trug. Der Gelehrte erkennt durch seine Aufdeckung der Personen und Dinge, daß die Anfangs halb unverständliche Stelle ein Witz ist, aber er selbst kann den Witz nicht mehr unmittelbar erleben. Ganz so ist es mit manchem Tiefsinn, Geist, Symbolik, die in Stellen verborgen sind, die nur positive Gelehrsamkeit enträthseln kann. Dieser Tiefsinn und Geist flammt im Leser als ästhetisches Phänomen nur dann auf, wenn die Ideenassociation, welche die Anspielung

wachrufen will, unmittelbar eintritt, oder wenigstens ohne äußeren Behelf. Wenn dasjenige erst mühsam ermittelt werden muß, was das anspielende Wort im Leser aufrufen sollte, dann zündet der Witz nicht. Was die wirklichen Menschen eines Zeitalters für die Zeitgenossen sind, kann Forschung doch nicht lebendig machen, das ruht unwiederbringlich in den Gräbern. Die Fülle von Haß, Liebe, Hohn, Neid, Bewunderung, Anbetung und Verachtung, deren Ziel jede hervorragende Persönlichkeit ist, auf welche sich die Interessen einer aufgeregten, parteizerrissenen Zeit concentriren, vermag die größte Gelehrsamkeit nicht so heraufzubeschwören, daß sie als Resonator wirkte, durch welchen die Dichterworte die vibrirende Klangfülle erhalten, welche sie hatten, als jene Leidenschaften auf sie horchten.

Ein sogenannter Commentar, den man sich wohl beim Lesen Dante's als beschwerlichen und redseligen Wegweiser mitnimmt, leistet durch seine erläuternden Notizen dasjenige nicht, was man brauchte, um Dante's Dichtung so in sich erneuern zu können, wie sie aus seiner tiefen, starken, leidenschaftlichen Seele hervordrang: einem den vollen, äußeren und inneren Anblick des Zeitalters zu geben, dem Dante sein Gedicht in's Antlitz schuf. Man müßte selbst ein großer Dichter sein, um die Voraussetzungen der Poesie Dante's voll in sich zu verwirklichen.

Damit ist Eines entschieden, daß Dante's göttliche Komödie für uns nicht entfernt dasjenige sein kann, was sie für Dante's Zeitgenossen war. Sie ist eine

Rede Dante's über das Italien seiner Zeit zu den Italienern seiner Zeit. Der Gegenstand, von dem sie handelt, ist nicht durchaus in der Dichtung enthalten, sondern steht neben der Dichtung und wirft nur seine Reflexe in diese hinein. Angesichts dieses Gegenstandes, an der Seite des Dichters, im Stande, mit dem Blicke, dem Deuten seines Fingers auf Diesen und Jenen, Dieß und Das zu folgern, wie erschütternd, großartig und doch deutlich würde sie wirken! So aber ist das große Panorama des damaligen Italien, welches Dante und seine Zeitgenossen vor Augen hatten, und über welches er, wie ein göttlicher Gesetzgeber und Weltrichter, auf hohem Felsenthron stehend, seine lapidaren Terzinen redete, weggeschwunden und versunken. Einsam steht der Poet auf seinem Fels und blickt und redet in's Leere, die ganze Wirklichkeit seiner Zeit, auf welcher sein Auge ruhte und sie durchdrang, auf welche seine glühende Liebe und sein vernichtender Haß wie Sonnenstrahlen und Blitze schmetterten, ist als Anblick fort, und nur aus seinen Worten, den in's Leere gesprochenen, ahnen wir, daß diese visionären Augen eine Wirklichkeit sahen, die uns entrückt ist. Eine Seite des großartigen Weltbildes, das vor Dante's Augen ausgebreitet lag und das er in die Vision seiner Dichtung zusammendrängte, ist für uns von Nebel bedeckt, in welchem wir Gestalten nur suchen und ahnen.

Wenn aber auch verschwunden, verhüllt und verdunkelt ist die Wirklichkeit, die vor seinen leiblichen Augen lag, so ist stehen geblieben, was aus seinem eigenen Innern hervorquoll, das ungeheuere Gesicht, in

welchem er die ewigen Gegenstände einer höheren, jenseitigen Wirklichkeit mit den Augen des Geistes schaute. Er hat es mit seinen Worten so festgehalten, daß es mit zwingender Körperhaftigkeit und Gegenwart in jede Phantasie einmeißelt, welche die Gewalt Dante'scher Dichterrede erfährt.

Von Dante kann man im buchstäblichen Sinne sagen, daß er eine „Weltanschauung" hatte. Seine Phantasie ist von glühender Intensität, sie ist dem Hohlspiegel vergleichbar, der das Bild des abgespiegelten Gegenstandes körperlich im Raum vor dem Spiegel erscheinen läßt, wie etwas Wirkliches. Bei der grenzenlosen Energie und Concentration seines Geistes gelang es ihm, sich den vollen Inhalt christlicher Weltanschauung in einer riesigen Vision der jenseitigen Dinge vorzustellen. Diese ist so umfang- und inhaltreich, daß die Beschreibung derselben viel Zeit und Worte braucht, um an dem inneren Blicke des Hörers vorbeizurollen. In dem Bewußtsein ihres Schöpfers aber, obwohl er Jahrzehnte brauchte, sie im Materiale der Sprache darzustellen, war sie, wenn nicht in jedem, so doch in seinen Augenblicken voller Sammlung, gleichzeitig und ganz vorhanden. Was den Meisten nur abstraktes Dogma ist, welches die Einbildungskraft anregen mag, das verwandelte sich in der Prophetenphantasie Dante's zu der großartigen, Hölle, Fegefeuer und Himmel umfassenden Vision, die ihn befähigte, von den jenseitigen Zuständen und dem, was ihm dort begegnet, einen dichterischen Bericht zu geben, wie einer, der Alles mit eigenen Augen gesehen hat.

Etwas von dem unfehlbaren Richterauge des Minos, den Dante am Hölleneingange sah, als das verkörperte Schuldbewußtsein, liegt im Geiste Dante's. Jede Erscheinung seiner Zeit und der Geschichte verleibt sich sogleich seiner Vision an gehöriger Stelle ein. Man hat Dante oft vorgeworfen, er habe als Dichter nicht verschmäht, seinen persönlichen Leidenschaften eine wenigstens imaginäre Befriedigung zu verschaffen, indem er Menschen, die er haßte, in der Hölle foltern ließ. Eine ungerechte Beschuldigung. Wahr ist, daß nur ein Mann, der zu hassen versteht, bis auf den Grund, unversöhnlich, bis zum Tod und über den Tod hinaus, die Conception und Durchführung des Inferno vollbringen konnte. Unsere wehleidige, an Herzerweichung kränkelnde Zeit versteht die stählerne Härte eines moralischen Gefühles nicht mehr, welche die Bestrafung zeitlicher Verschuldung durch ewige Pein als Bethätigung göttlicher Gerechtigkeit empfindet. Von dieser Strenge abgesehen aber, welche Dante zwingt, auch sein heftiges Mitgefühl mit den Leiden der Verdammten als ein rebellisches Widerstreben gegen Gottes gerechten Willen niederzuzwingen, merkt man es Dante an, daß er seine Menschen nicht leichtsinnig, je nach seinem Gefühl für sie, in die Hölle bannt. Da redet nicht mehr die Leidenschaft, sondern die eiskalte Ueberzeugung, mit welcher ein Geist, der die Leidenschaften unter sich hat, wie ein Mensch auf einem Berggipfel ein Gewitter, über sich und Andere richtet. Haß und Liebe hat er überwunden, wie die Selbstliebe; wenn sich in den sittlichen Verdicten, die er so ehrlich, nach seinem besten Wissen fällte, das er aus seinem

Innersten herausgegraben hatte, jenseits alles Selbstbetruges, doch noch Haß und Liebe äußerte, so bezeugt das nur die Tiefe und Stärke der Leidenschaft in diesem Dichter. Denn Eines ist gewiß: Von dichterischem Strohfeuer des Affektes, der lichterloh aufflammt, ohne eine andere Folge zu haben, als ein schönes Gedicht, von dieser zahmen Literaturleidenschaft ist nichts in Dante. Aus seinem Gedicht reden Accente eines Hasses, wie er sonst eher in einer Blutrache zur Aeußerung kommt, ein mächtiger Wille zu seinen politischen Zielen, wie er häufiger die Triebkraft einer Verschwörung ist, als poetischer Begeisterung, eine Festigkeit der Ueberzeugung, die mit ruhigem Gewissen an Feinden, ja an Freunden Blutsentenzen verhängt und vollzieht. Die ungebrochene Willens- und Wesenskraft des Mannes der That, der mit all' seinen Kräften und Klauen die Wirklichkeit packt, wie etwa ein Bismarck, den wir so oft in unseren Tagen als Beispiel anrufen müssen, um lebendig darzustellen, was eine volle, ungebrochene, ungezähmte Persönlichkeit ist, die redet stumm aus Dante's Gedicht. Dieses erzittert leise von dem wuchtigen, inneren Arbeiten der Leidenschaften. Denke man sich nur, daß Bismarck die Gabe der Dichtung verliehen wäre!

Was Dante auszeichnet, sind vor Allem drei Dinge.

Eine solche Intensität des Empfindens, daß dieses bisweilen an Verzückung grenzt.

Eine concentrirte Phantasie, die dem Gesichte nahe kommt.

Und seine Sprache!

Er hat jedes Ding, das er beschreiben will, so leibhaft und so dauernd vor sich, sei es auch das phantastischeste, von den Alltagseindrücken entfernteste, daß er es gemächlich beschreiben kann, es ruhig von allen Seiten betrachten, und besonnen den Vergleich und die Worte wählen, mit denen es zu beschreiben ist. Von der Erhitztheit, dem Gesticuliren des schildernden Stils solcher, die sich die Sache gern lebhaft einbilden möchten und dieß dadurch zu erreichen hoffen, daß sie aufgeregt schildern, ist nichts in Dante. Wer die innere Anschauung wirklich erreicht hat, wird ruhig, betrachtet, betastet sie, sie ist wirklich geworden, läßt sich besehen und sprachlich photographiren. Von dieser Helligkeit der Phantasie redet Dante's Stil. Von dem Gefühlsleben dieser großen Natur haben moderne Bildungsmenschen selten eine Ahnung. Wir müssen die Erzählung seiner Jugendliebe in der „Vita nuova" nachlesen, um von der innigen Zartheit sowohl als der ekstatischen Heftigkeit seines Gefühlslebens eine Vorstellung zu gewinnen. Dante gehört zu den delicaten Naturen, die ein starker, plötzlich erschütternder Eindruck ohnmächtig niederwirft, oder sie wenigstens in zitternde Sprachlosigkeit versetzt. Das Uebermaß der Empfindung, die Steigerung und Concentrirung derselben bis zum Vergehen der Sinne, macht ihn unfähig, die Empfindung praktisch zu verwerthen. Auch Dante's geniale Symbolik möchte ich aus der weiblichen Hyperästhesie der Nerven dieses scharfsinnigen, leidenschaftlichen, willenskräftigen Mannes ableiten. Seine Sündenstrafen sind meistens so erdacht, daß das innerste Wesen der Sünde selbst in der Beschaffenheit der Marter,

durch welche sie bestraft wird, zu sinnfälliger Erscheinung gelangt. Man fühlt sich versucht, an eine Construction der Höllenmartern aus diesem Gesichtspunkt zu denken. Das wäre aber falsch. Er sucht das Symbol nicht, es kommt ihm von selbst. Er ist moralisch empfindsam und erregbar, wie reine Frauen, deren Phantasie den Gedanken einer moralischen Schuld als physische Befleckung symbolisirt. Dante's „Symbolisiren" ist verwandt dem des Traumes. Seine unglaubliche Einbildungskraft, die Alles, was seinem Geiste begegnet, diesem in eine Vision verwandelt, schaute das Wesen jeder Sünde in dem Bilde der haarsträubenden Marter, durch welche sie die Ewigkeit hindurch ihr Wesen darstellt. Diese Marter erscheint ihm daher nicht als eine von Gottes Willen äußerlich, wenn auch gerecht, an die Sünde geknüpfte Folge, sondern als die Sünde selbst, die der Verdammte fort und fort will, und in ihr die Marter, die ihr Wesen ist.

II.

Dem gebildeten Leser, der Dante's Gedicht ohne Umstände genießen möchte, ergeht es ähnlich, wie Dante selbst im ersten Gesang des Inferno. Wie dieser durch die drei grimmen Thiere, Löwe, Pardel und Wolf, verhindert wird, den Berg des Heiles beim Mondlicht menschlicher Einsicht zu erklimmen, so versperren auch dem Leser die Schreckbilder der allegorischen Bedeutung des Ganzen und jeder Einzelheit des Gedichts den Weg des Verständnisses und rauben ihm die Hoffnung, den wahren Sinn desselben zu ergründen und zu

schauen. Vergebens sieht er sich nach einem Commentator um, der ihn, wie Virgil den Dante, durch die Tiefen zu den Höhen des Gedichtes geleitet. Bringt es doch in vielen Punkten kein Ausleger über subjective Hypothesen hinaus, und auch das Zweifellose mancher symbolischen Deutung erscheint Solchen, welche dieselbe auf guten Glauben hinnehmen müssen, da sie die theologischen und sonstigen Voraussetzungen der Deutung nicht selbst beherrschen, sondern erst vom Deuter erfahren, als Hypothese. Diese unsichere Empfindung ist aber kein genügend fester Boden für wahren Kunstgenuß. Wie wird dem Leser nun gar, wenn er hört, das Gedicht habe nicht nur E i n e symbolische oder allegorische Bedeutung, sondern deren drei oder gar vier: eine persönliche, durch welche ein Vorgang in der Seele Dante's symbolisirt wird, eine politische, welche sich auf die großen geschichtlichen Vorgänge im Zeitalter Dante's bezieht, eine theologische, welche eine christliche Glaubenswahrheit versinnlicht, und eine mystische. Da ergreift den Leser Verzweiflung, und er bricht die Lectüre ab, wofür man das Herabfallen Dante's vom Berg des Heiles als Sinnbild nehmen mag. Wie viele solche „Abgestürzte“ liegen am Fuß der göttlichen Komödie! Ich möchte rathen, zunächst die Gedanken an den allegorischen Sinn zurückzudrängen und sich an den buchstäblichen Inhalt des Gedichtes zu halten, die Beschreibung von Dante's Gang durch Hölle, Fegefeuer und Himmel und der Dinge, die er dort sieht und hört. Die eigentlich dichterische Bedeutung des Gedichtes liegt ja doch darin begründet, daß er die Dinge selbst, die möglicher

Weise noch etwas Anderes bedeuten, als sich selbst, mit seinen Worten so gemalt hat, daß sie vor uns stehen, wie wirklich, wie lebend. Wenn er dies nicht gethan hätte, wenn nicht der sichtbare und greifbare Körper der Dichtung, der vor aller Augen daliegt, so herrlich gerathen wäre, der unsichtbare Geist und Sinn desselben würde bei allem sonstigen Werth der göttlichen Komödie nicht dichterische Unsterblichkeit gesichert haben. Tizian's Gemälde, die himmlische und die irdische Liebe, erregt nicht deshalb dauernd Bewunderung, weil die beiden Frauen die himmlische und die irdische Liebe bedeuten, sondern weil sie prächtig gemalt sind. Das Gleiche gilt von Dante's Poem.

Die göttliche Komödie ist die christliche Weltanschauung, dargestellt in Form einer Vision, die so umfang- und inhaltreich ist, daß sie nicht mit Einem Blick zu umspannen ist, sondern, indem wir den Dichter auf seiner Wanderung begleiten, wie ein Wandelpanorama an uns vorbeiziehen muß. Wie kommt Dante dazu, dieses Gesicht zu haben und mitzutheilen? Er ist irre geworden am christlichen Glauben und läuft daher Gefahr, den rechten Weg zum ewigen Heil zu verfehlen. Er „versteht die Welt nicht mehr“. Er hat nicht den Glauben verloren, aber er vermag den Weltlauf, wie er ihn als ein in der Lebensmitte stehender erfahrener Mann genau kennt, nicht in Einklang zu setzen mit dem Glauben an die göttliche Ordnung, welche der Glaube lehrt. Er ist in der Lage des Byron'schen Kain. Wie diesen, verwirren ihn die Uebel und das Böse in der Welt, das er allenthalben übermächtig triumphiren sieht. Gewalt,

Sinneslust, betrügerische Gier (der Löwe, der Pardel, die Wölfin) regieren unbesiegt, es fehlt an den Hunden, welche diese Raubthiere von der Heerde, der Menschheit abwehren. Wir würden heute sagen: Die Lebenserfahrung zerstört seine idealistische Anschauung der Dinge. Da erbarmt sich seiner die im Himmel thronende Maria, durch die hl. Lucia gebietet sie der verklärten Beatrice, der Jugendgeliebten Dante's, für seine Rettung zu sorgen. Beatrice steigt in die Vorhölle hinab, wo die edeln Heiden sind, und gebietet dem Dichter Virgilius, sich zu Dante zu gesellen, um ihm die jenseitigen Geheimnisse zu zeigen, auf daß er durch deren Schau auf den rechten Weg zum Heil, von dem er abzuirren droht, zurückgeführt werde. Die ewige Weltordnung Gottes soll sich den Augen des sterblichen Dante enthüllen, solange er noch im Fleische wandelt. Daß gerade Virgilius zum Führer auserseheh wird, hat mehrere Gründe. Erstens hat er in der Aeneis den Helden in die Welt der Todten geführt, und ist daher einer, der sich dort auskennt. Dante, das Jenseits schildernd, folgt dem Virgilius als seinen Vorgänger. Ferner symbolisirt Virgilius als edler Heide, der im ersten Höllenkreise mit anderen Weisen und Dichtern nur mit vergeblicher Sehnsucht nach dem Göttlichen gestraft ist, den menschlichen Verstand, der sich nicht trotzig auf sich selber steift, sondern sich bereitwillig dem als nothwendig erkannten göttlichen Lichte öffnet. Endlich verkörpert er als Dichter die Poesie, die dichterische Phantasie, die Dante die jenseitigen Dinge wie sinnfällige Gegenstände vor das Auge stellt. Sie sind für den im Leben

verlorenen, von seinen Interessen, Zielen, Schmerzen, Schrecknissen und Lüsten umdrängten Sterblichen etwas Schemenhaftes, etwas Unwirkliches, woran man kaum im Vorbeistreifen denkt, etwas Wesenloses gegenüber den starken Eindrücken der diesseitigen Wirklichkeit. Dante besinnt sich nun auf die ewigen, in seinem Bewußtsein durch die zeitlichen Interessen verdunkelten Dinge, indem er die Kraft seines dichterischen Schauens voll auf sie richtet, sie in plastischen Bildern gestaltet und darstellt. Dadurch erhalten diese Dinge für ihn die ihnen gebührende Realität, der gegenüber die sich so sehr aufdrängende Wirklichkeit ihre selbständige Bedeutung einbüßt und Wichtigkeit nur behält in Beziehung zum Jenseitigen und Ewigen. Die dichterische Thätigkeit, auf die ewigen Dinge angewendet, ist daher für Dante die Führerin zur Rettung, zum ewigen Heil seiner Seele, was dadurch symbolisirt erscheint, daß ihn ein Dichter auf Befehl göttlicher Frauen durch die jenseitigen Geheimnisse geleitet.

Der erste, so räthselhafte Gesang der „Hölle" ist, als Bericht eines inneren Erlebnisses Dante's aufgefaßt, welches in die durchsichtige Allegorie einer Wanderung durch einen wilden Wald und einen steilen Berg hinan, wo Ungeheuer hausen, gekleidet ist, die Erzählung von etwas, was zu allen Zeiten unter wechselnden Formen den Menschen begegnet ist und noch begegnet. Etwas Verwandtes ist z. B. dem Grafen Leo Tolstoi widerfahren. Nach dem Hinleben der Jugend, den Leidenschaften und Phantasien hingegeben, die Einkehr in sich selbst, das sich Besinnen auf die eigenen Grund-

überzeugungen und -Tendenzen, ein Abstreifen und Verachten von Vielem, woran man sein Herz bisher gehängt hat, ein sich Entscheiden, Ausprägen und Vollenden. Das kommt in jedem höheren Menschen, wie die zweiten Zähne mit ihren starken Wurzeln, nachdem der Geist und der Charakter seine Milchzähne verloren hat. Das widerfuhr auch Dante.

Daß es gerade die verstorbene Geliebte seiner Jugend ist, durch die ihm der Führer gesendet wird, ist ein so zarter Zug, daß ich nur ungern an ihn rühre. Derlei erscheint, wenn man es bespricht, leicht süßlich und sentimental, und die psychologische Zergliederung wirkt verletzend.

Was für gemüthstiefe, innerlich bewegte, dichterische Naturen gewisse erste Empfindungen der Jugend und die Scenen und Gestalten, an die sie sich knüpfen, bedeuten, darüber wäre viel zu sagen. Die Stimmung davon bleibt, und wird mit der Zeit Symbol für Vieles, das damit keinen für Dritte erklärbaren Zusammenhang hat. Als der junge Dante Beatrice zum ersten Male sah, war gewiß in ihm die reine, unschuldige Kindesfrommheit, von der er sich so fern fühlte, als er sein Gedicht begann. In diese Stimmung kindlicher Glück- und Gottseligkeit fiel die erste tiefe Empfindung seines Lebens, die ihn durch Jahre beherrschte. Wie ekstatisch tief, wie geistig verzückt dieses Gefühl Dante's für Beatrice war, erzählt er selbst in seiner Jugendgeschichte, der „Vita nuova". Dabei war es eine Schwärmerei, für welche ein Gruß, ein Blick, ein Wort Seligkeit ist, welche vertrauliche Annäherung eher als Störung des Ver-

hältnisses empfinden würde, denn als Entwicklung desselben. In einem reinen Menschen wird ein solches verhaltenes Gefühl, welches eine Fülle seelischer Kraft in sich birgt, seine Triebkraft in's Geistige entsenden. Das Bild der Beatrice ward im schon, so lange er sie sehen und sprechen konnte, zum Symbol, unter welchem ihm seine Ideale in holder Leibhaftigkeit erschienen. Wenn er sie beten sah, war sie ihm die christliche Frömmigkeit und Demuth, der Ausdruck ihres Auges, ihr Lächeln, ihr Ernst, ihre Traurigkeit war ihm die Stimme seines Gewissens. Dann starb sie, aber nicht Dante's Gefühl für sie, das schon, während sie lebte, mehr dem galt, was sich für ihn in ihr verkörperte, nicht ihr. Dante gerieth dann tief in's Leben hinein, in Leidenschaften, Geschäfte, Parteikämpfe, er heiratete, wurde Vater; dann kam die Verbannung, tiefe Studien, wechselnde Schicksale. Kurz ein düsteres, stürmisches Leben folgte seiner Jugend. Rückblickend, durch das Leben hindurch gesehen, das ihn von ihr trennte, erschien sie ihm überirdisch schön, wie ein Stückchen besonnter Landschaft mit blauem Himmel darüber am fernen Rande eines Gewitters, in dessen Düsterkeit man selbst steht. Mit strengem Blicke prüfend, was das Leben aus ihm gemacht hatte, fand und fühlte er sich fern von dem Lebensinhalt, der sich ihm im Namen und im Bilde der Beatrice zusammenfaßte. Kein Wunder, daß die Einkehr im christlichen Sinne, die er erlebte, sich an Beatrice knüpfte. War sie doch eine Wirkung des Gefühles, das er so nannte. Die Commentatoren sagen, Beatrice bedeute in der göttlichen Komödie — die Theologie.

Das klingt nüchtern allegorisch, aber so war es nicht in Dante's Gemüth. Wie sagt doch Göthe von Frau v. Stein?

> Denn was der Mensch in seinen Erdeschranken
> Von hohem Glück mit Götternamen nennt,
> Die Harmonie der Treue, die kein Wanken,
> Die Freundschaft, die nicht Zweifelsorge kennt,
> Das Licht, das Weisen nur in einsamen Gedanken,
> Das Dichtern nur in schönen Bildern brennt,
> Das hab' ich all' in meinen besten Stunden.
> In ihr entdeckt und es für mich gefunden.

War darum Frau v. Stein für Göthe eine Allegorie?

Woran Dante den Anstoß nahm, der ihn in Gefahr setzte, den Weg zum Heil zu verfehlen, das war die Macht des Bösen in der Welt. Gewalt, Sinnenlust, Habgier — Löwe, Pardel, Wölfin. Er fühlt sich wehrlos gegen den Angriff dieser Ungeheuer, und, um sich blickend, sieht er, daß sie frei schalten und walten. Ungezwungen verwandelt sich dieser Gedanke, der, seit Menschen leben, Viele im Glauben an eine höhere Ordnung des Weltlaufes irre gemacht hat, in eine Anspielung auf die politische Weltlage. Droht doch Frankreich Italien mit Gewalt, die Ueppigkeit von Florenz, die Habgier der verweltlichten päpstlichen Curie bekümmern den Dichter. Er sieht in der Weltlage in's Große gesteigert den nämlichen argen Zustand, der ihn erschreckt, wenn er strengen Auges in die eigene Brust blickt. So sehen die gefürchteten mehrfältigen allegorischen Bedeutungen in Wirklichkeit aus. Wenn nun das Ergebniß der Gewissensschau und der politischen Betrach-

tung formulirt wird im Gedanken, daß die sündige Menschheit des Beistandes der göttlichen Gnade nicht entbehren könne, so hat sich geräuschlos, wie etwas Selbstverständliches, auch die theologische Bedeutung eingestellt, und im Einklang Aller erlauscht ein geöffnetes Ohr die Aeolsharfenklänge eines mystischen Accordes. Die Vielfältigkeit des symbolischen Sinnes liegt in Dante's Poem nicht in der Weise, wie in einem Vexirbilde, welches z. B. von der Nähe zwei Kinder darstellt, die vor einem hellen Fensterbogen spielen, und von Weitem einen Todtenschädel, sondern sie entspricht und entspringt der Thatsache, daß sich ihm der christliche Grundgedanke in allen Lebenserscheinungen verkörpert, in den privatpersönlichen, den öffentlich-politischen und in der von der Theologie gelehrten Heilsordnung. Zudem: Jede Dichtung hat mehr als einen Sinn, nur ist diese Mehrheit bei Dante, dem scholastischen Dichter, sauberer, präciser zum Ausdruck gebracht, während die vielen Bedeutungen, die ein modernes Gedicht, Faust z. B., hat, zu einer gehaltreichen Stimmung, die nach allerlei schmeckt, an alles Mögliche erinnert, zusammenfließen.

III.

Die furchtbare, mit Recht weltberühmte Inschrift über dem Höllenthor mag Manchen mit Schauder erfüllen. Hier schlägt Dante zum ersten Male jenen nur ihm eigenthümlichen Ton an, welcher im Menschengemüthe, das nur für Vergängliches, Vorübergehendes gestimmt scheint, das Gefühl der Ewigkeit erzittern

macht. Lasciate ogni speranza voi, ch'entrate! In die Vorstellung „Ewig", vor welcher der menschliche Geist in Ohnmacht fällt, wenn er versucht, sie ernstlich zu denken, hat sich Dante versenkt, wie nur selten ein Sterblicher, und er weiß und fühlt, was er sagt, wenn er die Höllenpein des Sünders ewig währen läßt. Tief unten im Höllenkrater, im Eisgebiet „Antenora", wo die Verräther eingefroren sind und nur so viel vom Menschen aus dem Eise ragt, als zu erröthen vermag, sah er den Ugolino, der in Pisa mit seinen Söhnen den Hungertod starb. Dicht vor ihm steckt sein Todfeind und Mörder, der Erzbischof Ruggieri, im Eise. Das Haar seines Hinterkopfes drückt sich an die Zähne Ugolino's, und wie ein Hund krachend einen Knochen zerbeißt, so zermalmt dieser mit seinen Zähnen den behaarten Schädel seines grausamen Mörders, eines Verräthers, wie er selbst. Die Empfindung des Verhungerns, die Raubthiergier, etwas zum Nagen in den Rachen zu bekommen, ist mit dem Bilde unstillbaren, unersättlichen Hasses in dieser Marter vereinigt. Und nun denke man sich hinzu „Ewig"! Niemals kommt eine Zeit, kann eine Zeit kommen, wo Ugolino nicht seine Zähne in Ruggieri's Hinterhaupt gräbt. Jahrtausende, Tausende von Jahrtausenden vergehen, die Marter, deren Vorstellung uns schwindeln macht, wenn wir sie als etwas zeitlich Begrenztes für einen Moment uns lebhaft vergegenwärtigen, währt fort, hört nicht auf. Das dachte Dante, das legte er in den Sinn der Inschrift über dem Höllenthor. Man meine nicht, daß Dante die Ewigkeit der höllischen Sündenstrafe nur als Dogma aus

der Kirchenlehre in sein Gedicht herübernahm, dem er sich beugte, ohne mit Verstand und Gemüth ihm folgen, es innerlich begreifen zu können. Im Gegentheil. Nicht als ein thatsächliches „So ist es" faßte Dante diese Sache auf, als etwas, das Gott so angeordnet hat und worin Gerechtigkeit und Sinn nur für einen göttlichen Intellect, nicht für einen sterblichen liegen kann, der, sich bescheidend, glaubt, daß von Gottes Standpunkt gerecht sein muß, was sein Kopf und Herz nicht versteht. Nein, er war dem inneren Verständniß der Gerechtigkeit in der ewigen Unversöhnlichkeit nahe, er zwang sich, ein Billigungsgefühl zu empfinden.

Die Hölle, so sagt jene Inschrift, ist nicht nur ein Werk der Allmacht, sondern auch der Gerechtigkeit, der höchsten Weisheit und der ersten Liebe. Ugolino im Eise, den Ruggieri zernagend, ein Werk der Liebe! Nur der, dem es gelingt, in sich den Sinn der Worte: „fecemi . . . . l'primo amore" zu erleben, hat Dante wirklich verstanden. Es hat fromme, tiefgläubige Christen gegeben, für die der Gedanke der ewigen Hölle selbst eine Hölle war, vor der sie die Augen zumachten, um nicht irre zu werden. So war Dante nicht. So soll es sein, so ist es recht, das war sein Gefühl. Schauerlicher und großartiger kann man diese seine Gesinnung nicht verkörpern, als er es gethan in einer Episode im Eisgebiet „Ptolemäa", wo die Verräther an ihren Freunden, das Antlitz nach oben, im Eise ruhen. Ihre Thränen füllen die Augenhöhlen und erstarren darin zu Eis, das sich in's Innere bohrt. Einer der Gequälten ruft die beiden Höllenwanderer an und bittet Dante, ihm das Eis aus

der Augenhöhle zu brechen, damit er seine innere Qual nur einmal ausweinen möge. Mit trügerischen Worten verheißt es ihm Dante, wenn er ihm vorher sage, wer er sei. Gewährte er ihm dann die erbetene Linderung nicht, so müsse er bis zum Grunde des Eises niedersteigen. Der Gequälte hält ihn für eine verdammte Seele, er weiß nicht, daß Dante so wie so ganz hinab in's Eis steigen muß. Daher nimmt er die scheinbare Selbstverwünschung für eine Bekräftigung des vermeintlichen Versprechens und sagte Dante, wer er sei, Frate Alberigo nämlich. Dann bittet er um die versprochene Oeffnung des verfrorenen Auges. Dante aber öffnet ihm das Auge nicht, — e cortesia fu lui esser villano. „Und Milde war's, ihm ungefällig sein." Das ist Dante. Am Verdammten kann man nicht mehr sündigen, ein Act der Liebe, ihm gespendet, ist Sünde, Erbarmungslosigkeit wird Pflicht.

Wir fragen uns: Was muß ein Mensch erlebt haben, um so empfinden zu können?

Ich gebe zu, daß diese Episode, über welche Schopenhauer sich nicht genug entrüsten konnte, nur die dichterische Versinnlichung der Antwort des Theologen Dante auf die spitzfindigen casuistischen Fragen sein kann: Darf man an einem von Gott ewig Verdammten ein Werk der Liebe begehen, welches seine Pein lindert? Und: Ist Wortbruch gegen einen Verdammten Sünde? Immerhin aber bezeugt die Episode einen uns fremden Geist, von dem wir wohl wissen möchten, wie er in den Liebhaber Beatrice's, dem das zarteste, überirdischeste Gefühl nahe lag, gefahren sein mag.

Nun, ich glaube, diese Frage läßt sich beantworten.

Dante war einer der adeligsten Charaktere, die uns in der Geschichte der Poesie begegnen, und er kannte und begriff das Böse, wie außer ihm vielleicht unter den Dichtern nur Shakespeare. Er schöpfte die tiefe Vertrautheit mit dem Bösen aus zwei Quellen: aus sich selbst und aus der lebenslänglichen, böse machenden Marter, die das Böse in der Welt ihm auferlegte. Er kannte die Sünde nach ihrer Natur nnd nach ihren Wirkungen, von innen und von außen.

Es berührt uns immer seltsam, wenn man von einem Menschen, der niemals etwas auffällig Schlimmes vollbracht, der im Gegentheil auf alle den Eindruck eines edlen Charakters macht, sagen hört, oder wenn er es gar selbst versichert, er kenne das Böse aus sich selbst. Eine Anekdote aus dem Alterthum erzählt, ein Physiognomiker habe von Sokrates, dem Weisen und Guten, gesagt, daß er ein Wirrsal scheußlicher und verbrecherischer Gelüste in sich berge. „Der Mann kennt mich“, sagte Sokrates. So war es auch mit Dante. Er kannte den Haß. Ein glühender Patriot, wurde er von seinen politischen Feinden aus seiner Vaterstadt vertrieben, seiner Habe beraubt, mit dem Feuertod bedroht, wenn er sich auf heimischem Gebiet betreten ließe. Es läßt sich denken, welches infernalische Gefühl nicht etwa das äußere Leiden, nein, die innere moralische Widernatur solchen Schicksals — der glühende Patriot, gebrandmarkt zum Verbrecher an der Heimat von Leuten, die er für Verbrecher an seiner Heimat hielt — in Dante erzeugte. Und dabei ein Mensch sein von ekstatischer Reizbarkeit

des Empfindens, von Dante'scher Phantasie. Wer in einem solchen Hasse lebt, der wandelt in einer Höllenflamme, der starrt in klingend hartem Eis. Man sehe, wie seine Ausstoßung auf Lord Byron gewirkt hat, der in keiner Hinsicht ein Dante war. Man kann sich die Trostlosigkeit vorstellen, die, bitterer als Galle, der fühlt, der einen Haß in sich herumtragen muß, der sich nie befriedigt und der nie vergeht, die Orgien wilder Phantasien, in denen er sich bisweilen innerlich entladet. Dabei ein Schweigsamer sein, der sich nicht in Worten Luft macht und Erleichterung schafft, sondern Alles nach innen kehrt, in sich hinein verbeißt und verschweigt, das Antlitz von starrer Ruhe, wie die Erde, die den Höllenkrater zudeckt. Und dabei ein Mensch mit einem strengen und empfindlichen Gewissen. Lord Byron machten seine Haßorgien keine Gewissensqualen, aber für Dante war das böse, hassende Lebensgefühl, in welches ihn sein Florenz verbannte, zugleich Sünde, Todsünde, Gefährdung seines ewigen Heiles. Er verdammte sich selbst wegen des Hasses, an dem er litt.

So mochte es zu Zeiten in ihm aussehen. Und um sich schauend, bot ihm die Welt nicht das Bild einer göttlichen höheren Ordnung, die in ihr verwirklicht wäre. Jeder wohlgeartete Mensch hat im Leben eine Zeit, wo er als selbstverständlich voraussetzt, daß es in der Welt gerecht und nach Verdienst zugehe, daß es den Guten, Weisen, Tüchtigen wohlergehe, den Bösen übel, daß Jeder zu dem gelange, wozu er sich geschaffen fühlt, wo er von der haarsträubenden Widernatur des Lebens keine Ahnung hat. Die erste persönliche Erfahrung, daß

es gewisse Dinge in der Welt gibt, wirken auf Manche, wie ein unheimliches Gespenst. Ich fühle noch, wie es mich ergriff, als ich den ersten niederträchtigen anonymen Schmähbrief bekam, als ich das erste Mal erfuhr, daß es vorkommt, daß Jemand, dem man alles ersinnliche Gute erwiesen hat, einen verläumderisch denuncirt. Man härtet sich ab gegen solche und weit ärgere Dinge, aber das Gefühl, das Lear hat, als ihm aus den Augen seiner Töchter etwas entgegenzüngelt, das ihn wahnsinnig macht, hört man nie ganz zu verstehen auf, trotz allem flotten Weltsinn, mit dem man Menschen und Leben nimmt, wie sie sind und sich danach einrichtet. Ganz starke Naturen, wie Dante, resigniren nie. Die Verzerrung ihres Ideals in der Wirklichkeit empört und zerrüttet sie ihr Leben lang. Daß Kirche und Papstthum verweltlichen können, das ist ihnen ärger, als Goneril's Blicke für Lear. Dieser höchste Grad moralischer Feinfühligkeit war in Dante, dem Opfer der Corruption der Welt, durch seinen Schmerz in sündigen Haß verstrickt. Vor einigen Jahren erregte der Selbstmord eines Schulknaben in Wien Aufsehen, der, wie er schrieb, aus der Welt ging, weil das Leben so häßlich ist. Der Schauder über ein gräßliches, unerhörtes Ereigniß, das sich vor sieben Jahren in Oesterreich zutrug, hat manches sittlich fein organisirte Mädchen getrieben, der Welt zu entsagen und den Schleier zu nehmen. Ethisch sensiblen Naturen thut fremde Sünde weh, macht ihnen die Welt unheimlich.

In diesem Klima moralischen Empfindens lebt Dante's Geist.

Der Energie des Leidens und der Empörung, bis zum Bösen emporgetrieben, daß das Böse die Welt Gottes so zerrüttet und entstellt, so daß sie mehr ein satanisches Gebilde zu sein scheint, entspricht die Grausamkeit der Vorstellung, wie jenseits diese widernatürliche Verrenktheit der Dinge wieder eingerichtet wird. Grausamer ist nichts in der Welt, als der innerlich edle Moralist, dessen natürliches Ressentiment gegen das Böse, das ihn leiden macht, durch moralisches Empfinden vergiftet und gesteigert wird. Auch darf man nie vergessen, daß die Dante'schen Höllenmartern immer das sinnfällig erscheinende Wesen der Sünde selbst sind, nicht willkürlich und äußerlich ihnen von Gott angeheftete Folgen. In der Hölle sieht Dante das innere Wesen des Bösen nackt daliegen. Daher behält Dante's Gedicht auch Sinn und Werth für Denjenigen, der Dante's positiv dogmatische Voraussetzungen nicht theilt. Er hält mit dem Dichter eine Schau über die Leidenschaften, sieht jeder in's Herz, in das innere Elend, das ihr Wesen ist und in einer schauerlichen Vision sichtbar wird. Uebrigens darf man niemals die Hölle ausschließlich betrachten, um Dante's Gedicht recht zu begreifen. Die Hölle zeigt uns vornehmlich Dasjenige, was im Menschen bête humaine ist, in zahlreichen Erscheinungsformen, die, ohne Aufblick zum Höheren, Menschlichen, Göttlichen, in's Leben und seine Interessen mit blinder, thierischer Leidenschaft verbissenen Creaturen. Dante kannte diese unheimliche Grundregion des Lebens, welche der Kampf um Dasein, Reichthum, Macht u. s. w. rücksichtslos beherrscht, nur zu gut, jene Region, von der das Wort gilt „homo ho-

mini lupus", wo Gier, Wuth, Angst waltet und einer den anderen niedertritt. Doch über dieser höllischen Region, ihr polar entgegengesetzt, baut sich der Kegelberg des Purgatorio auf, der, wie sich der hohle Höllenkrater in den Kern der Erde bohrt, wo Lucifer im Eise flattert, in den Himmel hebt. Für mich ist eigentlich das Purgatorio der schönste Theil des Gedichtes. Stimmungen, Scenen, Gestalten, Seelen und Gefühle sind in ihm, ahnungsvolle Morgen- und Abenddämmerungen zwischen schwerem, dunklem Irdischen und göttlicher, geistiger Helle, Höhe und Freiheit, Erwachen und Genesen, ein Verrollen und sich Beschwichtigen der todten See des überstandenen Lebenssturmes, ein stilles Erwarten, wie in der Morgenfrühe, wie in der Stille des Vorfrühlings, ein sich Sammeln, Betrachten und Ahnen, ein Aufsteigen voll Mühe und Glück, eine Empfindung, wie man sie hat, wenn man einen Dolomitkulm himmelhoch, traumhaft unkörperlich, im Abendroth in den Himmel ragen sieht. Dieser Dichter ist, wie mit allen Martern des Lebens in den heißen, dumpfen Kerkern der Leidenschaften, auch tief vertraut mit allen Gefühlen und Anwandlungen höheren, geistigen Lebens, für welches die höllische Region als etwas Unsichtbares und Ueberwundenes unter dem Boden liegt, von dem sie emporsteigt, der Freude, dem Guten, der Gottheit zu. So wird das „Jenseits" des Dante zu einem Aufriß einer großen Menschenseele und die Wanderung durch die drei Reiche zum Bilde dessen, wie sich auf dem höllischen Untergrunde der Bestialität der bête

humaine das höhere seelische Dasein und Leben aufbaut, durch welches die Bestie Mensch wird, Ebenbild Gottes.

Die Stimmung des Purgatorio entspricht wahrscheinlich dem geistigen Zustand Dante's, nachdem er die fürchterliche Probe, auf die ihn das Unglück seines Lebens gestellt, überwunden hatte.



Shakespeare.

Was war Shakespeare in Wirklichkeit? Welches ist der nächste Gattungsbegriff, dem diese außerordentliche Persönlichkeit einzuordnen ist? Wofür hielt er sich selbst? Ich will erst sagen, was er nicht war. Das war er nicht, als was er in den Gebet- und Erbauungsbüchern der Shakespearereligion hingestellt wird: ein Welt und Menschen wie von Gottes Thron überschauender Geist, der sich der Bühne nur als eines Mittels bediente, um den Menschen seinen tiefen Einblick in alles Menschliche mitzutheilen, sie seines übermenschlichen Bewußtseinszustandes theilhaftig zu machen. Ich sage nicht, daß seine Werke uns diesen Einblick, diese Gottesfreude nicht gewähren, ich sage nicht, daß Shakespeare sie nicht selbst hatte und empfand. Ich leugne nur auf das Entschiedenste, daß dieser sein Einblick in die Weltdinge der Ausgangspunkt ist, von dem man die geschichtliche Erscheinung, genannt Shakespeare, begreifen kann. Er hatte nicht diesen Einblick und sah sich dann nach einem Mittel um, um ihn auch Anderen zugänglich zu machen und fand im Theater ein solches Mittel; sondern er ging vom Theater aus, lernte die Bühnenkunst, sowie die Bedürfnisse seines Publicums aus dem Grunde

kennen, bis zur Meisterschaft, arbeitete für die Bedürfnisse beider und dabei kamen Werke zum Vorschein, welche uns diesen Ein- und Ueberblick, diese Gottesfreude gewähren, sowie die tausenderlei anderen tiefen und starken Wirkungen, die wir Shakespeare verdanken. Das Theater war ihm Zweck, nicht Mittel. Und gerade das Höchste und Tiefste an und in Shakespeare, welches uns weit über die Bühnenatmosphäre empor trägt in reinere Regionen des geistigen Lebens, welchen es zu entstammen scheint, aus welchen es sich auf die weltbedeutenden Bretter herabzulassen scheint, wie ein Gott vom Olymp niederschwebt, um sich in sterblicher Gestalt mit Sterblichen zu vermischen, gerade dieses Höchste und Tiefste ist ein Erzeugniß der Bühne, der redlichen Arbeit für die Bedürfnisse des Theaters. Wer wie ein anderer braver Handwerksmann, der für menschliche Bedürfnisse arbeitet, ganz und voll leistet, was die Menschen vom Theater und im Theater verlangen, was die spielenden Mitglieder der Bühne von dem fordern, der ihnen macht, was sie spielen sollen, der bringt jenes Höchste und Tiefste unbeabsichtigt mit hervor. Die Kunstform des Drama's hat es an sich, daß sie, voll geleistet, die Freude des Einblickes in alles Menschliche, gottähnlichen Ueberschauens des Irdischen gewährt. Der Dichter besitzt diese geistigen Gaben und Güter nicht unmittelbar, nicht getrennt von seiner Kunst, diese Kunstform hervorzubringen, sondern nur in und mittelst dieser seiner Meisterschaft. Und die Hälfte des Scheines tiefen Wissens um das Menschliche, der das Haupt Shakespeare's umgibt, ja mehr als die Hälfte, ist der dramatischen Form

zuzurechnen, nicht dem Menschen, der nichts war, als ein Meister dieser Form. Ist doch die dramatische Kunst die Kunst, den Schein des Lebens, vor Allem des seelischen, hervorzubringen, sie ist vorwiegend Seelenbildnerei. Den Schein! Der Dramatiker erregt mit Hilfe des Schauspielers den Schein, als sähen wir einen Charakter vor uns leben und sich innerlich regen. Wir sind aber wie jene Vögel, welche die gemalten Kirschen anpickten. Wir lassen uns durch den dramatischen Schein täuschen, wir glauben, der uns vorgetäuschte Charakter sei in dem Drama ganz und cubisch in seiner seelischen Tiefe enthalten. Es ist ein ähnlicher Irrthum, als ob wir wähnten, daß wir an der marmorenen Darstellung eines nackten Menschenleibes Anatomie studiren können, als ob wir erwarteten, im Innern der Statue statt rohen Gesteines die inneren Organe, Herz, Lungen, Leber, Muskelfasern u. s. w. entdecken zu können. Ganz so machen es die Psychologen dramatischer Gestalten. So getäuscht, muthen sie dem Dramatiker eine profunde, erschöpfende Kenntniß des Innern des Charakters zu, während er doch nur die Kunst besitzt, diesen Schein hervorzubringen, und so viel Wissen vom Innern, als eben dazu erforderlich ist.

Das ist lange nicht soviel, als die Menschen sich einbilden, ja auch lange nicht soviel, als der Dichter einräumt, wenn er sich durch diese Zumuthung geschmeichelt fühlt. Man liebt es, sich Shakespeare vorzustellen als einen mit einem zweiten Gesicht begabten Seher, der den psychischen Mechanismus der Menschen, zwischen welchen er wandelte, durchschaute und verstand, wie ein

Uhrmacher seine Uhrwerke, die um ihn her ticken und schlagen. Ganz abgesehen davon, daß die Fähigkeit, täuschende Scheinbilder von Menschen zu erzeugen, und die Gabe, die Menschen der Wirklichkeit zu erkennen, zwei Dinge sind, die keineswegs immer in der nämlichen Person vereinigt sind —, wie mancher geniale Menschendarsteller ist ein schlechter Menschenkenner! —, braucht der künstlerische Erzeuger dieses Scheines sogar jenen Charakter, dessen Schein er erzeugt, nicht psychologisch durch und durch zu begreifen. Darin liegt der Irrthum so vieler psychologischer Analysen Shakespeare'scher Charaktere, namentlich des Hamletcharakters. Shakespeare's Darstellung ist nicht Folge und Erzeugniß eines übermenschlichen psychologischen Wissens, sondern unser Glaube an dieses sein Wissen, ist Folge und Erzeugniß seiner meisterhaften Darstellung.

Darum ist Shakespeare wahrhaft nur zu begreifen und zu bewerthen als vollendeter Meister des Theaterhandwerkes. Es ist Thorheit, darin eine Herabsetzung zu sehen. Wie man den heiligen Josef, den Nährvater des Heilands, mit dem Zimmermannsbeil abbildet, mit dem er dem göttlichen Kinde die Nahrung schaffte, so sollte man sich Shakespeare immer mit dem Abzeichen und Werkzeug seiner Zunft vorstellen. Er arbeitete für Bedürfnisse, auf Bestellung. Diese ist in der Geschichte der Künste eine wichtige, eine schöpferische Thatsache. Sieht man denn nicht ein, was Alles fehlt, wenn es an Bestellung gebricht? Lehren es nicht die anderen Künste? Gäbe es einen Petersdom ohne Bestellung? Den Moses des Michel Angelo? So wenig als eine Orestie, eine Anti-

gone ohne Dionysien. Unsere Poeten höheren Schlages aber arbeiten für sich, auf Lager, bestellen selbst etwas bei sich. Darum sind ihre Werke so häufig einsame Erzeugnisse, künstlerische Wucherungen, die ihre seelische Entwicklung aus sich heraustreibt, die ihr Ich zum Stoff haben, an einer subjectiven Form kranken und nur ihnen selbst gefallen, und den mehr oder minder zahlreichen Menschen, die ähnlich sind, wie sie selbst. Natürlich muß man den Begriff „Bestellung" gebührend weit fassen, um meinen Gedanken zu verstehen. Wenn heute ein reicher Mann zu einem Poeten käme und zu ihm sagte: „Lieber Herr, machen Sie mir eine Tragödie, deren Held Savonavola ist", so ist damit nicht viel gethan. Die rechte Bestellung, die ich meine, gibt dem Dichter schon Umriß, Sinn, Geist und Zweck, die Idee seines Werkes, sie wirkt auf ihn, wie der Anblick der gewölbten, dreieckigen Nische im Speisesaal, die er ausmalen soll, auf den Maler, sie gibt dem in's Allgemeine zerflatternden Dichterdrange die feste Form, den Stoff, den Gehalt. Sie geht oft nicht von einem Manne aus, sondern von der Menge; der Dichter fühlt ein bestimmtes Werk von sich gefordert. Das ist weit gesünder, als wenn er sein Selbst nach einem dichterischen Gelüsten durchspüren muß, wobei fast immer individuelle Idiosyncrasien unterlaufen, für die sich die anderen Menschen so wenig interessiren, als sie sich überhaupt um den Einzelnen kümmern. Es gibt Bestellungen, die in der Luft liegen. Die in der modernen Theaterluft aber gehen meist nur auf Zeitvertreib für abgespannte Menschen. Vom Dichter fordert das Theater nichts, so wenig als

das Volk überhaupt. Die Bestellung, die heute an den Dichter ergeht, könnte man so fassen: „Ich will etwas von Dir, was nur Du kannst; was das ist, weiß ich nicht, Du weißt es auch nicht; das sollst Du mir machen!“ Es ist nicht leicht, darnach zu arbeiten.

Dieser traurige moderne Begriff vom Dichter als einem im socialen Zusammenleben unverwendeten und unverwertheten Menschen ist auf Shakespeare unanwendbar. Darum ist es seine Ehre, wenn man ihn auffaßt als Meister des dramatischen Handwerkes. Er fand Bestellungen die Hülle und Fülle.

Man sagt nichts Geringes von einem Menschen, wenn man ihn als einen tüchtigen Theatermann bezeichnet. Um ein richtiger Comödiant zu sein, dazu gehört weit mehr, als der durch und durch reelle, ernst zu nehmende Mann ahnt, ja es gehört oft weit mehr dazu, als um solch' ein gediegenes und erweisbar nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu sein, das verächtlich von Comödiantenbildung spricht. Um die Menschen zu unterhalten, so daß sich all' ihre Seelen- und Geisteskräfte vergnüglich beschäftigt fühlen, dazu sind mehr und seltenere Gaben erforderlich, als um sie zu belehren, beinahe so viele und so seltene, als um sie zu beherrschen, sie dem eigenen Herrscherwillen dienstbar zu halten. „Es soll der Dichter mit dem König gehen“ hat einen gar tiefen Sinn. Wenn man aus dem gewöhnlichen bürgerlichen Leben in den Kreis des Theaters tritt, um in demselben zu wirken, so erstaunt man, was plötzlich Alles von Einem gefordert wird. Um auf all' diese Zumuthungen gerüstet zu sein, müßte man so ziemlich Alles gewesen sein, Alles erlebt

haben, jedes Handwerk, jede Kunst verstehen, in jedem Lebensgebiete zu Hause sein; alle möglichen leiblichen und geistigen Fertigkeiten, allerlei curioses, abenteuerliches Wissen um alltägliche, wie um die wunderlichsten Dinge, sind in dem Völkchen, welches die dramatische Kunst übt, vom Dichter an bis herab zu dem talentvollen Mann, der hinter der Scene das Krähen des Hahnes täuschend nachahmt, vereinigt. Wenige denken darüber nach, welche Summe von Wissen, Künsten, Geschicklichkeiten der mannigfaltigsten und absonderlichsten Art zusammenwirken müssen, damit eine Comödie geschrieben und aufgeführt werde. Der vollwichtige Theatermann muß all' dies bis zu einem gewissen Grad in sich vereinigen, wenn er seine Schaar dichterisch, künstlerisch, menschlich regieren und zusammenhalten soll. Die rechte Theaterbildung muß also sein wie ein Harlekinsgewand, alle Farben spielen, wie das Leben selbst, dessen Spiegel ja die Bühne sein soll. Diese Comödiantenbildung, die verwandt ist der modernen Journalistenbildung, die ja auch ihren Besitzer befähigen muß, von heute auf morgen über alles Mögliche zu schreiben, und zwar mit einer gewissen Beherrschung des Gegenstandes, besaß Shakspeare offenbar in seltener Vollkommenheit. Der „Gelehrte" hat gemeiniglich von dieser Welt keine Ahnung, und steht daher vor der Shakespeare'schen Bewandertheit und Erfahrenheit in allem Möglichen wie vor einem Wunder, zu dessen Erklärung dann die seltsamsten und unwahrscheinlichsten Hypothesen aufgestellt werden. Da muß Shakespeare alles dasjenige, wovon sich in seinen Werken einige Kunde verräth, selbst gewesen sein: Jurist, Arzt, Theolog, Fleischhauer u. s. w.

Da wird als der wahre Verfasser der Shakespeare'schen Dramen ein Philosoph angenommen, dem man ein encyclopädisches Wissen zutraut. All' diese haarsträubenden Theorien vernichtet ein Blick in das Theaterwesen. Da begegnet uns jene Gattung von Geistesbildung, von welcher die Shakespeare's als ein Prachtexemplar gelten kann, auf Schritt und Tritt. Leider blicken aber die gelehrten Shakespeare-Forscher auf diese „Comödianten-bildung“ so verächtlich hinab, daß es ihnen Blasphemie dünken muß, sich Shakespeare als dieser Gattung ange hörig vorzustellen. Sie möchten ihn um jeden Preis zum Gelehrten machen, oder wenigstens zum Genie im Allgemeinen. Wie oft trifft man im Theaterleben auf Leute, die mit verblüffender Sicherheit über alles Mögliche Auskunft geben, was zur Sprache kommt, unerschöpflich sind in Erzählungen von Erlebnissen, Bekanntschaften, Anekdoten von sich und Anderen. Man hört ihnen zu mit Vergnügen und Verdacht, still denkend, ob denn ihre Lebenszeit diese Fülle von Biographie fassen könne. Solche Naturen geben den Schlüssel zur Lösung des Shakespeare-Problens.

Das seelische Organ nun, durch welches der geistige Besitz, der die Meisterschaft in der dramatischen Kunst ermöglicht, erworben wird, ist, wie bei allen Künsten, die Phantasie, die beim Dramatiker von eigenthümlicher Beschaffenheit sein und durch einen ihr gewachsenen, überaus klaren und scharfen Verstand, sowie durch einen gewaltigen Willen beherrscht sein muß; Verstand und Wille setzen der Phantasie den Zweck und verwerthen sie zur Ausführung des Werkes. Das Außerordentliche

an Shakespeare ist, daß seine Phantasie von solchem Umfange und dabei von so intensiver Stärke ist, daß sie eine Beherrschung auszuschließen scheint, während er auf der anderen Seite über einen derartigen Verstand und solche Willenskraft verfügt, wie sie gewöhnlich nur auf Kosten der Phantasie vorhanden sein und wirken können. Diese abnorme Synthesis bis zum höchsten Grade gesteigerter, einander nicht selten bekämpfender Seelenkräfte ist das Wesen des Shakespeare'schen Geistes.

Ich zweifle nicht und die Ueberlieferung bestätigt es, daß in der ersten Hälfte des Shakespeare'schen Lebens die Phantasie die treibende und führende Kraft war, sein Schicksal, sein Verhängniß, das Irrlicht, welches ihn aus dem heimatlichen bürgerlichen Leben in die zigeunerische abenteuerliche Welt der fahrenden Leute hineinlockte. Denn in thatkräftigen Menschen von heftigem Lebensdrange ist die Phantasie nicht nur eine Laterna magica, die den, der sie hat, mit wesenlosen Gaukeleien belustigt, sondern sie breitet ihren Schein über die wirkliche Welt und weckt wirksame Thatimpulse in dem, welchen sie äfft. Was die Phantasie eines Solchen reizt, das will er sein, das will er besitzen. Ja, sie setzt ihr gefährliches Spiel in's Innere hinein fort und erzeugt in der Brust, in welcher sie ihr verwirrendes Wesen treibt, Wahngefühle, Wahngedanken, innerliche Hallucinationen, wenn ich so sagen darf, die, so viel ihnen an Echtheit und gediegener Realität fehlen mag, doch als Motive kräftigst wirken. Die Frauen und die einfachen Leute folgen einem ganz richtigen Instincte, wenn sie den leidenschaftlichen Poetengefühlen einigermaßen mißtrauen.

Mit den echten, ehrlichen Gefühlen haben sie oft nur jene Aehnlichkeit, die zwischen den eingebildeten Krankheitssymptomen des Hypochonders besteht, der eine halbe Stunde, nachdem er zum Sterben war, fröhlich zu Nacht speist und zwischen den Symptomen des wirklich Kranken, der an dem Uebel stirbt, welches der Hypochonder sich einbildet. So unwirklich solche Phantasmen des Herzens sein mögen, wirksam sind sie oft nur zu sehr, sie können in's Grab führen oder vor den Traualtar. Man beobachte die Spiele der Kinder. Was ihre Phantasie reizt, das wollen sie sein, das spielen sie: sie spielen Räuber, Soldaten, Priester, Braut und Bräutigam, Mann und Frau, Richter und Delinquent, Tischler, Bäcker, Fleischer, Jäger u. s. w. In den Spielwaarenhandlungen werden die Requisiten zu diesen Gaukeleien der Phantasie feilgeboten. Man glaube nur ja nicht, daß bei phantasievollen Menschen das Spielen aufhört, wenn sie „erwachsen" werden und die Spielsachen ihnen nicht mehr genügen. Sie spielen dann weiter, aber mit wirklichen Dingen selbst; oft ist die Berufswahl dem Wesen nach nichts Anderes, als das Arzt-, Advocaten- oder Richterspiel. Der von der Phantasie Beherrschte gaukelt dann vom Einen zum Anderen. Der Reiz daran ist bald abgenützt. So kann einer sein Leben verfehlen, so erwirbt einer aber auch jene absonderlichen mannigfaltigen Kenntnisse, deren vorhin gedacht wurde. Sie sind mittelst der Phantasie erworben, daher vor dem Verstande oberflächlich. Die Phantasie hat die Kenntnisse und Kunstgriffe rasch beisammen, damit sie ihr Spiel zu ihrem eigenen Ergötzen treiben kann.

Bei einem Handwerk, das die Phantasie des spielerischen Menschen reizt, z. B. bei dem des Töpfers, reichen etliche technische Ausdrücke und einige Handgriffe völlig aus, um sich von der Stimmung einer Töpferwerkstätte anheimeln zu lassen. Von dieser Art scheinen mir die sogenannten „Kenntnisse“ Shakespeare's vorwiegend zu sein. Sie sind Errungenschaften der Phantasie, die sich denn auch vortrefflich als Darstellungsmittel gebrauchen lassen, um den Schein des Ganzen, wovon Shakespeare dies Bischen weiß, der Phantasie vorzutäuschen. Shakespeare verstand die Kunst, wenn man nichts besitzt, als eine Goldkette, den Schein einer mit Kleinodien angefüllten Truhe hervorzubringen: er läßt sie so heraushängen, daß die Phantasie vermuthet, sie sei nur ein zufällig sichtbares Stück eines unermeßlichen Reichthums. Er besaß viele solche „Goldketten“ und verstand sie als Bühnenkünstler zu verwerthen.



Der junge Shakespeare.

Ich denke mir den jungen William Shakespeare nach Art der gesunden, leiblich und seelisch wohlgebildeten, jungen Engländer, wie man sie allenthalben auf Erden, auf den heimischen Rasenplänen, unter den indischen Palmen, ja in den innerafrikanischen Urwäldern Lawn-Tennis spielen sieht. Sonnengebräunt, muskelstark, elastisch, ohne eine Spur von Fettbildung, ein Fußgänger, Läufer, Springer, Schwimmer ersten Ranges, roh und zartsinnig, hochmüthig und bescheiden, freundliche, scharfblickende Augen, Jägeraugen, die die Fährte des Wildes im thaufeuchten Gras erspähen, vertraut mit allen Steigen, Schluchten und Wildwechseln des heimischen Waldes, höchlich beliebt bei den Weibern, von gesundem Appetit und Schlaf und doch im Stande, ohne Beschwerde Essen und Schlaf zu entbehren, wenn es einen Liebeshandel oder einen Rehbock gilt; einer, der alle unter den Tisch zu trinken vermag, ohne trunken zu werden; wenn er sich das frische Brunnenwasser über den Kopf laufen läßt, ist die Wüstheit des nächtlichen Gelages verflogen. Einem Raufhandel geht er nicht aus dem Wege, er kann Blut sehen und einem blutigen Schauspiel, wie einer grausamen Execution, mit

festen Nerven und starkem Interesse beiwohnen. Er hat den Kopf voll Geschichten, Sagen und Volksliedern, ein Natursänger, zu jedem Spaß und jedem Wagnis bis zum physisch und sittlich Verwegenen bereit, ein prächtiger Cumpan voll Witz und schnurriger Einfälle, als Gesellschafter gesucht, den Respectspersonen ein Schreckniß und doch ihren Unwillen durch Drolligkeit und Treuherzigkeit entwaffnend, ein offener zu allem anstelliger Kopf, soweit das unruhige Blut es gestattet; die unbewußte, dichterische Genialität nicht durch weltentfremdende Seltsamkeit und Excentrität, durch Untauglichkeit zum Gewöhnlichen verrathend, sondern durch improvisirende Erfindungskraft im Erzählen und in Stegreifspielen, in Allem überhaupt, wo sich Dichterisches in's Leben mischt; ein treffender Spötter, das Neue, Sehnsüchtige, Schwermüthige und Wilde, das sich in ihm regt, in sich verschließend und verarbeitend auf einsamen Gängen und in unaussprechbaren Gedanken, die in ihm gähren, während er sich zu geben sucht, wie die anderen jungen Leute seines Ortes. Dann mochten seine braunen Augen bisweilen einen Ausdruck haben, über den die anderen Gesellen lachten und der den Mädchen ans Herz ging. So denke ich, war der junge Mensch, der berufen war, seinen Landsleuten das ganze Menschenleben, die Geschichte seiner Heimat vorzuspielen. Abenteuernde Wander- und Lebenslust, Gier nach fremden Menschen und Ländern, nach allerlei Wissen, die nach jedem Buch greift und seinen Inhalt auftrinkt und ihn, wovon es auch handle, mit dem Nächsten, mit sich selbst in Beziehung bringt. Von Zeit zu Zeit entzieht ihn

irgend eine Liebesgeschichte, die er monomanisch verfolgt, der Gesellschaft der Gefährten. Dann erscheint er wieder in der Schänke, bei den Spielen, etwas blässer, abgemagert, durch keine Neckerei zu bewegen, ein Wort über das abseits Erlebte zu verrathen. Von dieser straffen Art war er, nicht so, wie heute ein poetisch begabter Jüngling zu sein pflegt, wilder, tapferer als Goethe, Angesponnenes durchkämpfend, ohne auszureißen, bis zum Aeußersten, wenn es sein muß, über Verzweiflung selbst durch Robustheit und Temperament hinweg lebend gleich der Zeit, die nach seinem eigenen Wort ruhig durch den rauhesten Tag rennt. Ein junges Prachtexemplar der englischen Race, dessen Geisteskraft nur als die innerliche Blüthe seiner voll entwickelten Leiblichkeit erscheint, das Genie, welches den äußersten Gegensatz zum Wahnsinn bildet, die herrlichste Verkörperung menschlicher Gesundheit.

Die Eindrücke, die ein Mensch solchen Schlages, im ländlichen Volksleben jener Tage existirend, empfängt, vermag sich ein gebildeter Stadtmensch von heute kaum vorzustellen. Was war damals das Land mit Wald und Haide! Ein heißer, leidenschaftlicher Kopf voll Phantasie oder Aberglauben, der naiv die Vorgänge seines mit Leben überfüllten Innern außerhalb seiner selbst schaut, was begegnet ihm nicht Alles draußen bei Tag und bei Nacht, bei Mondschein und Gewitter! Welche elfenhafte Lieblichkeit gaukelt über ihn, wenn er sich, durch den Wald vom Liebchen heimkehrend, ins thaufeuchte Gras legt und ihm der Mond in das schlummernde Antlitz scheint! Welche hexenhafte Unheimlichkeit

stiert ihm im Abendgrau auf menschenleerer Haide plötzlich ins Antlitz in bösen, wilden Stunden! Nur wer selbst auf dem urwüchsigen Lande gelebt hat, weiß, welche sonderbare Begegnungen man da oft hat. Vor Jahren ließ ich mich Abends auf einem Alpensee heimrudern. Schwarz und schwer drohte ein Gewitter, Blitze zuckten, die entfernten Bergwälder rauschten. Ich fuhr auf einer großen Zille mit einem Viehtreiber und drei Rindern, darunter ein Stier mit verbundenen Augen. Außerdem war ein verrückter Knecht an Bord. Mir selbst war nach einer Krankheit fieberisch zu Muthe. Das Ungewitter brach aus, die Wogen brausten, der Stier ward unruhig und brüllte und der Verrückte schwatzte laut wirre Reden in den Sturm. Da dachte ich: Shakespeare! In einem Land, zu einer Zeit, da die Verwaltung noch nicht in Allem ihre ordnende Hand hat, da trifft man wohl, wenn man Nachts vor Blitz, Sturm und Gußregen in einer Scheune unterkriecht, bisweilen seltsame Schlafgesellen und führt wunderliche Gespräche. Was denkt, fühlt, was sieht man nicht Alles, am Waldrand in der Abenddämmerung das Wild beschleichend, während die Krähen krächzend schwärmen und das Blut in den Ohren rauscht. Am hellen Tag, beim Tanz, beim Wein, eine hübsche Dirne im Arm, ist all' die Einsamkeit mit ihrem Spuk außen und innen verschwunden. . . . Solche Eindrücke trank Shakespeare's Gemüth in seiner Jugendzeit.

Solch' ein englischer Bursch mit rüstigem Körper, hellem Kopf, heißem Blut und ewig vibrirender Phantasie, der Typus des jungen Germanen, doch von feinster

Race, ohne alle Ungeschlachtheit, getränkt mit allen Menschen-, Lebens- und Natureindrücken, die man auf dem Lande, in Dörfern und kleinen Städten, in Wald und Feld in sich saugt, ist der Rohstoff, aus dem die Gestalt Shakespeare's, des genialen Volksdichters, gebildet ist. Von solchen Menschen mögen die Volkslieder sein, die keinen Dichter haben. Derjenige, dem sie beim Wein, beim Tanz entschlüpften, weiß selbst kaum, daß sie von ihm sind, jedenfalls denkt er nicht darüber nach. Ja, sie sind von ihm, wie sein Lachen, sein Seufzen, sein Fluchen, aber hat er darum das Lachen, das Seufzen, das Fluchen erfunden? Der Ueberschuß ungebrauchter Geisteskraft, der in ihm arbeitet, wirkt zunächst abenteuernd ins persönliche Leben, so lange kein Gegenstand da ist, der die wilden, ziellosen Geisteskräfte an sich zieht, daß sie zum „Talent" zusammenschießen, sich als Talent erkennen. Der Wildbach unterwäscht die Ufer und wälzt Steinblöcke zur Tiefe, die Einöde mit seinem Gebrause erfüllend, ehe er gezähmt wird und eine Mühle treibt. Dann heißt er Mühlbach, wie der Mensch, in dem alle Kräfte der Seele und des Leibes voll beisammen sind, zum „Poeten" wird, wenn die geistige Naturkraft verwendet wird, um Gedichte zu schaffen. Lichtenberg scheidet einmal im Scherz die Dichter, sowie es Auerochsen und zahme Ochsen gibt, in Auerdichter und zahme Dichter. So ein Auerdichter war Shakespeare. Wie das Werkzeug und das Hausthier für einen menschlichen Zweck da zu sein scheint, ja sich allmälig die Art so gestaltet, daß Trieb und Eignung zu diesem Zweck der Organisation die typischen Merkmale aufprägt, so ist

das specifische Talent spätes Culturerzeugniß, Werkzeug, Hausthier. Die Zwecke erwarten die Geisteskräfte, welche die Natur gebiert, und diese gestalten sich, diese Zwecke gewahrend, von ihnen erregt, schon frühzeitig zum Talent. So war es nicht bei Shakespeare. Die dramatische Kunst und der mit mannigfaltigem Leben überfüllte jugendliche Shakespeare wußten gar nichts von einander. Shakespeare mochte in Stratford Komödianten gesehen haben, ohne zu spüren, daß in ihm eine Bestimmung für diese Kunst schlafe. Durch bunte Zufälle, auf abenteuerlichem Wege kamen die beiden zusammen. Wahrscheinlich, weil Shakespeare von dem Wege abirrte, den er und der Kreis, in dem er lebte, für den rechten hielt. Irgend etwas warf ihn aus der Heimat, mißliche, häusliche Verhältnisse, Verarmung, übler Leumund gewagter Streiche halber, die er den ordentlichen Leuten, welche seine unverstandenen Kräfte ihm selbst spielten, etwas lockte ihn nach London, wo das Leben hoch herging, wo ein rüstiger, gescheiter Bursch, der daheim nicht wußte, was mit sich anfangen hoffen konnte, zu etwas zu gebrauchen zu sein, sein Glück zu machen, die Welt zu sehen, ein Leben zu finden. Was er in den folgenden Jahren getrieben haben, gewesen sein mag, wissen wir nicht. Jedenfalls allerlei Buntes, Tolles, wie Zufall und Laune es mit sich brachten. Eine aus solchen Ursachen entgleiste Existenz fährt querfeldein durch mannigfaltige Gebiete des Menschenlebens. Er mag Schreiber, Buchdrucker, Matrose gewesen sein, vielleicht befuhr er das Mittelmeer, sah Genua, Venedig, sah die Bläue des Jonischen Meeres, das farbige

Menschengewühl levantinischer Häfen, sah den drohenden Türken von der Nähe, blickte mit seinen hellen, englischen Augen in dunkle Mohrengesichter, trank Cyperwein in Hafenspelunken, küßte braune, schwarzhaarige, südländische Dirnen und erprobte seine englischen Boxerfäuste an dunkelfarbigen, messerschwingenden Wälschen. Eine bunte Masse von Bildern der farbigen Lebensoberfläche der Städte des Südens mischte sich mit den wald- und wiesengrünen Natur- und Lebensgefühlen, den Stimmungen und Erfahrungen, die von Stratford und der Jugendzeit stammten, den Bildern des sweet home. Aehnlich sieht's ja auch heute in englischen Seelen aus: Heimatgrün und Tropengold beisammen. Endlich gerieth er in London ins Theater. Gewiß war er daheim schon ein Chronik- und Bibelleser gewesen. Vielleicht hatte er auch allerlei Sprachkenntniß aufgeklaubt. Wißbegier, ja ein Heißhunger zu lernen, war in ihm. Sein Gesichtskreis hatte sich im Verbummeln erweitert, so daß er das geistige Rüstzeug besaß, um für die Volksbühne so zu schreiben, wie man eben für sie schrieb. Ein Mensch seines Schlages war gewiß schon daheim ein virtuoser Menschencopirer gewesen, der nicht nur die Stimme, sondern Art und Wesen, Denkweise und Manieren der auffallenden Edelleute, Stadtbürger und Friedensrichter der Stratforder Gegend zu mimen vermochte. Er erfaßte die Menschen, die Eindruck auf ihn machten, nicht mit dem Kopf allein, sondern mit dem ganzen, von beweglichen Nerven durchzitterten Körper. Wie Prinz Heinz dem Percy nachspottet, ein Gespräch desselben mit seiner Lady fingirend, wie Falstaff und der Prinz

ein Gespräch zwischen König und Kronprinz aufführen, wie Hamlet am Schluß des ersten Actes die Redensarten der Leute veranschaulicht, die zu verstehen geben, daß sie von gewissen Dingen mehr wissen als Andere, von solcher Art mögen die ersten wildwachsenden Proben dramatisch mimischer Anlagen gewesen sein, die Shakespeare in der Kneipe ablegte. Shakespeare war gewiß ein virtuoser, dramatisch lebendiger Erzähler und mochte in London und auswärts seinen Vorrath an Stückchen und Lieblingsfiguren, die er vorzuführen liebte, vermehrt haben. So entdeckte er, daß etwas in ihm sei, das ihn befähige, das zu thun, besser zu thun, was die Comödienschreiber und Comödianten machen.

Er schrieb nun etliche Theaterstücke in der Manier Marlowe's oder Kyd's, die er mühelos traf, wie ihm seinerzeit der Ton und die Sprechweise seines Stratforder Verfolgers Sir Lucy gelungen war.

Da begegnete ihm ein großes Erlebniß, das ihn und sein Dichten innerlich umwandelte und über seine Zukunft entschied. Er lernte die Bildung persönlich kennen, die Bildung großen Styls, wie die Renaissance, die nach England gedrungen war, sie gezeitigt hatte, er lernte sie kennen in vornehmen Menschen, in welchen sie verwirklicht und verkörpert war. Wie man ein Edelreis auf einen kräftigen Wildling pfropft, so wurde diese Bildung dem jungen Shakespeare eingeimpft. Die Gärtner wissen, daß nur ein wilder Stamm die Kraft hat, ein Edelreis zur vollen Prachtentfaltung seiner Früchte zu treiben.

Dies hat sich auch an Shakespeare bewährt. Doch erfolgte die Aufnahme und Assimilirung des neuen und

fremden Elements der Bildung durch seine englische Natur nicht ohne Krisen und Revolutionen, welche uns seine Werke verrathen, wie die Erdoberfläche dem Geologen die Geschichte ihrer Entstehung erzählt. Ein feines Auge wird an Shakespeare's Gesammterscheinung die beiden Elemente, das volksthümlich Heimische und die fremde aufgepropfte Cultur, zu unterscheiden vermögen, so sehr sie zur Einheit verwuchsen. Desdemona, die feingebildete venezianische Dame, die, von ihrem eifersüchtigen Gatten übel behandelt, ein melancholisches englisches Volkslied singt, ist in dieser Hinsicht ein treffendes und rührendes Sinnbild der Shakespeare'schen Dichtung.



Das Weib auf der Bühne Shakespeare's.

(Festrede zur Eröffnungsfeier des Vereines zur Abhaltung akademischer Vorträge für Damen am 15. October 1895.)

Eine starke Bewegung geht in allen gesitteten Ländern durch die Frauenwelt. Das Weib will sich mit dem Wirkungskreise, den ihm Sitte und Herkommen anweist, der sich im Bewußtsein der Menschen so unlösbar mit der Vorstellung „Weib" verbunden, ja verschmolzen hat, daß er Vielen ohne weiters als mit der weiblichen Organisation unverbrüchlich festgelegt erscheint, nicht mehr begnügen und drängt und greift energisch in Lebens- und Thätigkeitsgebiete hinüber, auf welche der Mann bisher ein ausschließliches Recht zu haben meinte. Von den Ursachen und Zielen dieser Bewegung, von den Erfolgen und Mißerfolgen, die sie bisher aufzuweisen hat, von ihren Aussichten und Gefahren will ich nicht sprechen. Auch will ich nicht versuchen, das Zukunftsbild auszumalen, wie unser Leben aussehen wird, wenn einmal das weibliche Geschlecht mit diesem Bestreben an's Ziel gelangen sollte. Wie mich dünkt, sind in dieser Hinsicht der voraussehenden Erkenntniß und der Phantasie des Menschen enge Grenzen

gesteckt. Wir vermögen uns überhaupt im Kleinen wie im Großen selten einen Zustand lebendig vorzustellen, der den Zustand ersetzen soll, der uns gewohnt und selbstverständlich scheint. Alles Kommende, Neue, das noch nicht ist, sieht ganz anders aus, wenn es da ist, als Hoffnung und Furcht es uns vorspiegelte. Während es entsteht und sich entwickelt, legt sich schon die feine Patina der Selbstverständlichkeit darüber, und Vieles ist unvermerkt im Stillen schon geschehen, während noch über dessen Möglichkeit gestritten, ja die Unmöglichkeit desselben unwiderleglich berufen wird. So wird es gewiß auch mit der Frauenbewegung gehen, die ein Theil der socialen Frage ist. Keines Menschen Geist, wie weit und tief er auch sein mag, reicht aus, um gegenüber den Entwicklungen der menschlichen Gesellschaft die Vorsehung spielen und von einem übermenschlichen Standpunkte aus kritisch dictiren zu können: Dies geht, Jenes aber geht nicht. Auch die Wissenschaft kann das nicht. Wenn schon beim mechanischen Problem des lenkbaren Flugapparates der Beweis auf dem Papiere, ja das Modell nicht ausreicht, sondern nur der wirkliche Versuch entscheidet, wie viel mehr gilt dies gegenüber den unendlich verwickelten, wissenschaftlich undurchsichtigen neuen Erfindungen auf socialem Gebiete. Damit will ich nichts sagen gegen den neuernden Geist, aber auch nichts gegen die mißtrauische conservative Gesinnung, die zäh, ja starr am Alten und Hergebrachten festhält, ja sogar auf die Gefahr hin, als reactionär zu gelten, dem Neuen nicht nur passiven Widerstand leistet. Diejenigen sind Thoren, die von diesem Widerstande meinen, er hemme den Fortschritt. Er bewirkt

vielmehr, daß nur jenes Neue ins Dasein tritt, das von solchen Kräften getragen wird, die ausreichen, es durchzuführen. Verwerflich ist der Pseudo-Conservatismus der Faulheit, wenngleich auch dieser in einem Zeitalter, welches in seiner ausschließlichen Vergötterung der Arbeit den mächtigen und nicht ganz unberechtigten Hang der Menschennatur zum Nichtsthun, zur Faulheit übersieht, sein Gutes haben mag; nothwendig aber ist der Conservatismus des auf Lebenserfahrung gegründeten Mißtrauens gegen alles Neue. Dieser wohnt, kaufmännisch gesprochen, in jeder alten soliden Firma. Er macht eben die Firma solid und läß sie alt werden. Eine solche Firma weicht vom Hergebrachten nur ab, wenn sie muß, und im Erzwingen dieses „Muß" bewährt das Neue seine Kraft, selbst einmal etwas Altes, etwas Hergebrachtes zu werden.

Auf dem Gebiete der Frauenbewegung nun, zu deren Symptomen die Gründung des Vereines gehört, als dessen Präsident ich die Ehre habe, zu Ihnen zu sprechen, ist Manches erreicht und durchgeführt, was längst selbstverständlich geworden ist, so sehr, daß es als paradoxe Neuerung erschiene, daran zu rühren. Auf Eine dieser Errungenschaften, die mir nach meiner Berufsthätigkeit besonders nahe liegt, will ich Ihre Aufmerksamkeit lenken. In den letzten Jahrhunderten erst hat sich das Weib den schauspielerischen Beruf erobert. Das ganze Alterthum kannte keine Schauspielerinnen. Das schöne Wort der Antigone, in welchem sich das innerste Wesen des Weibes zusammenfaßt: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da!" sprach auf der attischen Bühne eine Männerstimme. Das erscheint uns heute als die verkehrte Welt. Wir be-

kämpfen dieses Befremden durch Erwägungen über die Stellung der Frauen in der antiken Gesellschaft, sowie über die Beschaffenheit des antiken Theaters, welches, unter freiem Himmel spielend, mächtige Stimmmittel forderte. Auch läßt uns der großartige, feinere Individualisirung verschmähende Styl der antiken Tragödie schließlich begreiflich scheinen, was zuerst unserm Empfinden widerspricht. Was aber sollen wir dazu sagen, daß noch auf Shakespeare's Bühne junge Männer die Frauenrollen darstellten? Die Liebesreden einer Julie, die duldende Sanftmuth einer Desdemona, die keusche Hoheit einer Imogen, einer Hermione, das unberechenbare, in allen Launen capriciöser Koketterie schillernde Wesen einer Kleopatra wurde unter den Augen des Dichters von jungen Burschen dargestellt, deren Stimme entweder noch nicht zu männlicher Tiefe gediehen war oder welche die Virtuosität besaßen, den weiblichen Stimmenklang in der Fistel zu copiren. Da wundern wir uns nicht mehr, da zuckt etwas in uns wie beim Empfinden häßlicher Widernatur. Und das mußte ein Dichter mit anhören, der seinen Lear von Cordelia sagen läßt:

Von je war ihre Stimme
Sanft, mild und leis', ein köstlich Ding an Frauen.

Stellen wir uns Shakespeare am Schreibtische vor, wenn eine poetische Vision holder Weiblichkeit vor seiner Stirne schwebte; rasch schrieb seine Feder die wohllautenden Frauenreden nieder, denen er mit dem inneren Ohre entzückt lauschte. Wenn er in solchen Augenblicken daran dachte, welche Verkörperung das Gebilde seiner

Phantasie auf seiner Bühne finden werde, dann müßte ihm, so scheint es uns, Entzücken und Stimmung vergangen und die reizende Vision entschwunden sein. Erst wenn er Bühne und Schauspieler vergaß, kam sie ihm verschüchtert wieder. Stimmung und Vision ist ihm aber doch nicht entschwunden, wendet man ein; besitzen wir doch in seinen Dramen all' die genannten Frauen- und Mädchengestalten, die zu schaffen ihn also die erwähnte wunderliche Uebung der altenglischen Bühne nicht gehindert hat. Nun, trotzdem glaube ich nachweisen zu können, daß die Thatsache, daß junge Männer die weiblichen Rollen spielten, auf Shakespeare's Schaffen stark eingewirkt hat, daß sie für ihn lange ein Hemmniß war, zur reinen poetischen Darstellung lauterer Weiblichkeit und Holdseligkeit zu gelangen, ein Hemmniß, welches er völlig erst überwand, als sein gereifter und veredelter Geist über den Horizont des Theaters seiner Zeit hinausgewachsen war, so daß er sich dessen von oben herab mit leiser, wehmüthiger Ironie als des einzigen Instrumentes bediente, welches ihm eben zur Verwirklichung seiner Dichterträume zur Verfügung stand. In einer Shakespeare'schen Tragödie findet sich sogar eine Stelle, welche beweist, daß dem Dichter jene Empfindung beleidigender Widernatur nicht fremd war, die uns beschleicht, wenn wir uns manche Shakespeare'sche Frauen von Jünglingen gespielt denken. Kleopatra, da sie ihre Dienerin Iras zu bereden sucht, mit ihr zu sterben, um sich dem Triumphzuge in Rom zu entziehen, malt ihr mit abschreckenden Zügen das Schicksal aus, das ihnen in Rom bevorsteht:

Comödianten
Improvisiren Stücke, wo wir spielen
Und uns're alexandrischen Gelage;
Anton tritt trunken auf; ein Junge quäkt
Die Rolle der Kleopatra und macht
Zum Abscheu meine Hoheit . . .

Man ziehe alle Uebertreibung ab, man besinne sich darauf, daß das Spielen von Frauen in der besten Zeit der Shakespeare'schen Bühne gewiß kein „Quäken" war, sondern zu jener erstaunlichen künstlerischen Virtuosität entwickelt gewesen sein dürfte, die Goethe noch im vorigen Jahrhundert an italienischen Frauendarstellern bewunderte, an welchen er namentlich den züchtigen Anstand rühmt; immerhin dürfen wir aus dieser Stelle, wie aus allen, wo er das Theater und die Schauspielerei erwähnt, einen Nachhall der persönlichen Empfindung des Dichters heraushören, Wenn Kleopatra gerade durch diesen Hinweis Iras und sich selbst zum Sterben überredet, so können wir daraus schließen, wie seiner feinfühligen königlichen Muse bisweilen zu Muthe war, wenn sie an die männlichen Frauenspieler dachte.

Doch den erwähnten Einfluß dieses Gebrauches auf Shakespeare's Poesie kann man zu beinahe sinnlicher Anschauung bringen, wenn man die Shakespeare'schen Frauen-Charaktere zu einer chronologischen Reihe ordnet, so weit dies bei der unsicheren Chronologie der Shakespeare'schen Dramen möglich ist. Man wird dabei die merkwürdige Entdeckung machen, daß diese Reihe eine Scala ergibt, an deren Anfang ausgesprochene Mannweiber stehen, wie die fürchterliche Gothenkönigin Tamora in „Titus Andronikus" oder Königin Margarethe in

den vier York-Historien, und welche in Charakteren ausläuft, die im Guten und im Schlimmen durch und durch Weib sind, wie Desdemona, Hermione, Kleopatra, Imogen, Katharina („Heinrich VIII."). Dem Tragödien-Typus des männischen Unweibes, der Virago, entspricht in den Jugendlustspielen die zänkische, zungenfertige Widerbellerin, deren bekannteste Typen das widerspenstige Käthchen und deren schon erheblich verfeinerte Halbschwester Beatrice in „Viel Lärm um Nichts" sind. Von Lustspiel zu Lustspiel kommt in diesen Typus mehr Mädchengrazie; in Rosalinde in „Wie es euch gefällt" ist bei aller Familienähnlichkeit mit Beatrice alle Caricatur schon beinahe weggeschwunden. Diese tragischen und komischen Frauenrollen der Shakespeare'schen Jugend sind, wie man sieht, der Darstellbarkeit durch junge Männer unbewußt angepaßt. Weibliche Ungeheuer und weibliche Caricaturen, männlicher Persiflage gewisser weiblicher Eigenschaften entsprungen, kann ein Mann spielen. Ja, man kann sagen, daß der Spaß der Käthchensatyre erst durch männliche Darstellung zu voller Geltung kommt. Das Weib wird hier nicht dargestellt, sondern es wird übertreibend verspottet, das Käthchen ist nach dem Theaterausdrucke eine Charge.

Daß Shakespeare's Neigung, seine Mädchen Mannestracht anlegen zu lassen, mit der Darstellung durch Männer zusammenhängt, ist oft dargethan worden. Vieles, was heute unwahrscheinlich, ja unmöglich herauskommt, konnte natürlich unter diesen Umständen diesen Eindruck nicht machen. Die Verkleidung verräth im Gegentheil das Bestreben des Dichters, aus

der Unwahrscheinlichkeit, daß ein junger Mann für ein Mädchen gehalten werden soll, herauszukommen. Das erste ausgeführte Mädchenbildniß in jener Shakespeare-schen Frauenscala, welches von Trübung durch männische Charakterzüge geläutert erscheint, ist Julie Capulet. Doch ist der Ton für das Weibliche, den Shakespeare hier zum erstenmale rein anschlägt, noch weit entfernt von jenem, den er in späteren, reifen Jahren für Desdemona, Hermione, Imogen gefunden hat. Julie mit all' ihrer heißen Liebe und leidenschaftlichen Hingabe spricht noch nicht in den Naturlauten des weiblichen Gemüthes, sondern vielfach im künstlichen Style italienisirender Sonettenpoesie, ihr Charakter ist noch umschlossen von kalter, blinkender Rhetorik. Das kann zur Noth ein Mann nachspielen, wie ja auch wir keinen Anstoß daran nehmen, wenn ein Recitator, ein Drama vortragend, den Ton der Frauenrollen markirt.

So wie uns hier in jener Scala in der Nachbarschaft der tragischen Mannweiber und komischen Widerbellerinnen in Julie ein echtes Mädchen begegnet, so verschwindet aus Shakespeare's späterer Dichtung der Typus der Virago nicht ganz. In Lady Macbeth erkennen wir ihn wieder, obgleich er hier schon viel wahrer und weiblicher gehalten ist.

Besonders anziehend aber ist es, in jener Scala die allmälige Entwicklung des reinen Frauentypus (Desdemona, Hermione, Imogen) zu verfolgen, der in den Dramen der späteren Zeit zu voller Ausbildung gelangt ist. Zuerst kündigt er sich in den sanftmüthigen Gegenrollen der schneidigen Heldinnen als embryonische

Skizze an. In der Hero in „Viel Lärm um Nichts“ ahnen wir schon die Züge der Hermione des „Wintermärchens“, der Desdemona und Imogen. Doch lange huscht das echte Weib, wie z. B. Porzia in „Julius Cäsar“, Ophelia in „Hamlet“ nur als Episode, als Schatten durch die Männerscenen. Es will dem Dichter nicht stehen, er kann seine liebliche Erscheinung noch nicht dauernd festhalten. Ophelia ist mehr geahnt als plastisch gezeichnet.

Für das Hemmniß, welches Shakespeare's Phantasie zu überwinden hatte, ehe es ihr gelang, sich des Weiblichen zu bemächtigen, halte ich die Darstellung durch junge Männer. Für den dramatischen Dichter ist ebenso schwer, etwas in der Phantasie deutlich zu schauen und sicher zu gestalten, wofür die Bühnenkunst kein rechtes Darstellungsmittel hat, als es dem Denker Anstrengung kostet, einen Begriff klar zu fassen, für welchen die Sprache kein treffendes Wort hat, sondern sich mit Bezeichnungen begnügen muß, die den Sinn nur halb ausdrücken. In allen Künsten, die wie die dramatische Kunst und die Musik in eine producirende und in eine reproducirende Kunst zerfallen, hängt die Entwicklung der schöpferischen Kunst vielfach von dem Entwicklungsgrade ab, den die entsprechende reproducirende Kunst erreicht hat. So mächtig und erfinderisch auch die musikalische Schöpferkraft eines genialen Componisten sein mag, so wird er doch Klangwirkungen, zu deren Hervorbringung die Musikinstrumente noch nicht vorhanden sind, mehr ahnen und fordern, als mit dem inneren Ohr hören. Es wird ihm daher schwer werden, solche Klangwirkungen in seinen Schöpfungen anzubringen.

Aehnlich erging es Shakespeare. Junge Männer sind gewiß höchst ungeeignete Instrumente, um auf die Phantasie mit dem Zauber der Weiblichkeit zu wirken, und es ist daher nicht zu verwundern, daß auch ein Genie wie Shakespeare lange brauchte, ehe er den Ton echter Weiblichkeit, gereinigt von jedem Mißlaute des Instruments, mit dem er im Theater erzeugt werden mußte, hörte und traf.

Sie ersehen aus dieser Betrachtung, welche große innere Bedeutung es für die dramatische Dichtung haben mußte, daß das weibliche Geschlecht sich die Ausübung der Schauspielerkunst eroberte. Wir können heute kaum mehr glauben, daß es nicht immer so war. Ein Theater ohne Damen — wäre das überhaupt noch ein Theater? Vielleicht werden unsere Enkel bei anderen Berufen, deren Ausübung durch Frauen uns heute so unweiblich dünkt, wie unseren Ahnen der Beruf einer Schauspielerin, das Nämliche sagen.



Shakespeare's „Julius Cäsar".

I.

Julius Cäsar in Shakespeare's Tragödie ist mehr ein ideales Symbol, als eine reale, individuelle Gestalt. Er ist der sichtbare Vertreter des unsichtbaren Begriffes höchster irdischer Gewalt. Die Vorstellung eines von Gott eingesetzten höchsten, nur Gott verantwortlichen Lenkers und Richters der Weltdinge hat unter dem Namen der Kaiseridee im ganzen Mittelalter gelebt. Diese Kaiseridee ist der Julius Cäsar Shakespeare's. Es versteht sich von selbst, daß der einzelne Mensch, in welchem die Kaiseridee Fleisch wird, dadurch seine menschliche Persönlichkeit zum allergrößten Theile einbüßt und mit der Idee, deren Träger er ist, nahezu identisch wird. Der erwählte Papst legt seinen Tauf- und Familiennamen ab und legt sich einen neuen Namen bei, unter welchem er fortan für die Welt lebt und in der Geschichte fortlebt. Er ist nicht mehr dieser oder jener, sondern schlechtweg „der Papst". Etwas Aehnliches ist es mit dem „Kaiser" und überall, wo die Idee ihren individuellen Träger aufzehrt. Mit Shakespeare selbst z. B.; der begriffliche Sinngehalt, den dieser Name bedeutet, hat die Vorstellung des menschlichen Individuums, welches seine Freunde so nannten, welches aß, schlief

spazieren ging u. s. w., so ziemlich verdrängt, so zwar, daß es Manchem, in welchem der Begriff „Shakespeare" lebendig ist, schwer fällt, das Individuum Shakespeare, von dem man diese oder jene anekdotische Einzelheit weiß, zu identificiren. Von dieser Art, in diesem „Vergottungs"-proceß begriffen war die Julius Cäsar-Vorstellung, die Shakespeare besaß. Sie deckte sich mit der volksthümlichen. Beim Aufsaugen des Individuums durch die Idee, für welche es steht, bleibt allerdings ein unverdaulicher Rest übrig, der Inbegriff des „Menschlichen, Allzumenschlichen", wie Nietzsche sagen würde, der dem Individuum, welches im Glanze der Idee verschwindet, anhaftete. So bei Julius Cäsar seine Taubheit, die fallende Sucht, sein Aberglaube, seine Eitelkeit. Diese Menschlichkeiten, der übermenschlichen Idee widersprechend und der nächsten Umgebung auffallend, sind die Sonnenflecken der Idee. In den Schriften der Baconianer werden die Menschlichkeiten Shakespeare's, daß er Geschäfte trieb, gewildert hatte u. s. w. als unvereinbar damit, daß er Hamlet oder Lear gedichtet hat, angeführt. So wirken auf die Anbeter der Idee ihre menschlichen Makel. In diesem naiven volksthümlichen Sinne hat denn auch Shakespeare die Figur des Julius Cäsar aufgefaßt; daher die auffällige Betonung der menschlichen Schwächen und Gebrechlichkeiten Cäsar's, die grell contrastirt mit der pompösen Rhetorik, mit welcher Julius Cäsar nicht so sehr seinen Charakter verräth, als vielmehr den Inhalt der Idee, mit welcher er sich Eines fühlt, volltönig kundgibt, sowie er sein Handeln nach den Postulaten dieser Idee einrichtet. Bezeichnender Weise redet er in gehobenen

Momenten von sich selbst als von „Caesar", in der dritten Person, die erste, das nackte menschliche „Ich" ist ihm abhanden gekommen, er ist kein „Ich" mehr, kein Individuum. Shakespeare hatte als Dramatiker kaum eine Wahl, als den Cäsar in so naiver Weise abzuthun. Einen lebendigen Menschen zu zeichnen, dessen übermächtige Persönlichkeit dem Namen Julius Cäsar würdigen Inhalt verliehen hätte, das ist etwas, was selbst Shakespeare in den wenigen Scenen, die ihm hiezu gegönnt waren, nicht vermochte. Verzweifelte doch auch Lionardo da Vinci daran, in seinem Abendmahl einen wirklich göttlichen Christuskopf schaffen und malen zu können. Daher that Shakespeare das Klügste, was man einem historischen und ideellen, halb mythischen Charakter gegenüber thun kann, er versuchte gar nicht, seine menschliche Bedeutsamkeit zu gestalten, sondern er setzte das Symbol, wie es im Volke lebt, an die vom Charakteristiker leer gelassene Stelle und ließ nur die Schwächen bedeutsam hervortreten. Die Größe Cäsar's malte sich selbst am lebendigsten dadurch, daß alle Gedanken, Gefühle und Leidenschaften der Menschen, die Shakespeare um das Cäsarsymbol charakteristisch gruppirte, sich auf ihn beziehen, so lange er lebt, und nach seinem Tode. Das gibt uns eine stärkere Empfindung seiner Größe, als der vergebliche Versuch, diese Größe, die doch zum wesentlichen Theile in der Phantasiewirkung seiner geschichtlichen Thaten und Schöpfungen begründet ist, nicht in menschlichen Lebensäußerungen, dramatisch zu zeichnen.

Was nun die ganze Tragödie angeht, so würde man ihren wahren und tiefsten Sinn verfehlen, wenn

man sie als „historisches Drama“ auffassen wollte. Nicht Zustände, Begebenheiten und Gestalten Roms zur Zeit des Unterganges der Republik werden geschildert, sondern der Kern des Werkes ist die Darstellung von etwas Ewigem und Dauerndem, das sich überall und nirgends, immer und niemals zuträgt, wie z. B. Göthe's Faust und alle symbolischen, poetischen Fabeln. Nichts kann unseren Begriff von Shakespeare's Dramen mehr trüben, als moderne Lesefrüchte aus Mommsen in dasselbe hineinzutragen und dem Dichter Gedanken zuzumuthen, die aus der philosophisch, politisch oder sociologisch speculirenden Geschichtswissenschaft entnommen sind. Das Centralmotiv der Dichtung ist das Verhältnis verschiedener, menschlicher Charaktere, welche die Gesammtheit menschlicher Natur in charakteristischer Auswahl vertreten, zur höchsten irdischen Herrschergewalt, die identificirt mit einem menschlichen Individuum erscheint. Brutus ist Shakespeare schlechtweg ein Mensch, nicht ein Sprößling der alten Aristokratie, und Shakespeare hat, als echter, volksthümlicher Dramatiker, der da weiß, daß nur das nackt Menschliche der natürliche Gegenstand der dramatischen Kunst ist, über die complicirten, politischen Triebfedern, welche der Verschwörung gegen Julius Cäsar zu Grunde lagen, hinweg auf die menschlichen, unpolitischen, leidenschaftlichen Motive gegriffen, welche sich hinter den politischen Reflexionen verbargen, die den Mord als politische Action erzeugten. Da er nun zugleich Historiendichter, dramatischer Chronist war und den Plutarch in Drama setzte, wie früher den Holinshed, so ist die symbolische Cäsardichtung „Julius Cäsar“ mit einer Historie

„Julius Cäsar“ eigenthümlich verwoben, so daß sie im Rahmen einer Historie erscheint. Das führt leicht irre, so daß man das Ganze für ein historisches Drama hält.

Die Menschen um die Gestalt Cäsar's herum theilen sich in zwei Gruppen: die Verschworenen, Brutus und Cassius an der Spitze, und die Anhänger Julius Cäsar's, seine Werkzeuge und Clienten, so lange er lebt, und seine Erben, nachdem er todt ist; Antonius ist eine Hauptgestalt dieser Gruppe.

Der eigentliche Held der Tragödie, deren Mittelpunkt Julius Cäsar ist, ist ohne Zweifel Markus Brutus.

Brutus ist rein menschlich aufzufassen, nicht politisch. Man sagt und schreibt oft, Brutus sei der romantische Vertreter der geschichtlich überlebten, republikanischen Idee, der er wider den Geist der Zeit gewaltsam zum Siege verhelfen will. Er verkenne seine Zeit, darin liege seine tragische Schuld. Er halte die altrömische Republik noch für möglich in einer Epoche, deren Ausdruck der Cäsarismus sei. Er wird angesehen als ein kurzsichtiger Reformator, der die nach seiner Ansicht aus den Fugen gerathene, römische Welt nach seinem Sinne einrichten will. Dieses Unternehmen ist unmöglich und daher erliegt er der gewaltigen Rückwirkung der durch seinen verfehlten Eingriff gestörten Ordnung der Dinge.

Brutus' That läßt sich ohne Zweifel geschichtlich so deuten, aber ich läugne entschieden, daß diese Auffassung in Shakespeare lebte. Von einem Verkennen der Zeit, von einer historisch-politischen Schuld finde ich in Shakespeare's Brutus keine Spur. Richtig ist nur, daß er, wie alle großen, edelgesinnten Idealisten, die

Welt für verbesserlich hält und nachher erfährt, daß die ungeheuren, moralischen Uebel, um deren Willen er Cäsar ermordet hat, durch diese That nicht aus der Welt geschafft sind. Das ist, wenn man den schlimmen Terminus „Schuld“ überhaupt gebrauchen will, eine allgemein menschliche Schuld, keine concret politische. Das ist der tragische Fundamentalirrthum des sittlichen Idealisten. Auch würde man sich irren, wenn man Brutus die Empfindung zumuthete, sich durch die Ereignisse, die ihn stürzen, und durch das Ausbleiben der sittlichen Wirkungen seiner That widerlegt zu fühlen. Ueberwunden gibt er sich, nicht widerlegt, er widerruft seine That nicht, die ihm so unsäglich schwer vom Herzen ging, er stürzt sich in sein Schwert in der stolzen Ueberzeugung, Recht zu haben, auch indem er untergeht. Die Erfolglosigkeit macht ihn so wenig an sich selbst irre, als das ungeheure Opfer, das er brachte, als er sich der That unterzog, der Ermordung eines von ihm aus tiefem Herzen verehrten und geliebten Mannes, dem sein Geist sich beugte, als er ihm den Dolch in's Herz stieß.

Die Frage ist nun: Welches ist das Motiv des Brutus, sein wahres, innerstes Motiv? Man muß wohl unterscheiden zwischen der logischen Formulirung, die Brutus der gewaltigen Empfindung gibt, die ihn, wie eine unwiderstehliche innere Nothwendigkeit, fast wider seinen Willen, zu Cäsar's Ermordung zwingt, und dieser Empfindung selbst, welche, wie mir scheint, in Begriffe und Worte fast nicht gefaßt werden, sondern nur mit Brutus gefühlt werden kann, wenn

diese Gestalt so in einem lebt, wie sie in Shakespeare gelebt haben muß, da er sie schuf und so aus ihr redete, wie aus seinem eigenen Ich heraus. Mißverständnisse des Brutuscharakters sind beinahe unvermeidlich, wenn man sich an die Scheinmotive hält, die Shakespeare hineingelegt hat, und durch die er hinter diesen geheimnißvollen Menschen zu kommen sucht.

In dem Monolog im Garten, während der Gedanke, Cäsar zu ermorden, in Brutus arbeitet und ihn so verändert, daß seine Frau und seine Freunde ihn nicht erkennen würden, wenn sein Antlitz eine ebensolche Veränderung erlitte, wie sein seelisches Wesen, glauben wir einen Blick in Brutus' Innerstes zu thun. Thun wir das wirklich? Wir belauschen nur, wie er versucht, den unheimlich aus seinem Innern hervordringenden Imperativ, der ihm gebietet, Cäsar zu tödten, an dem er grenzenlos leidet, mit seiner bewußten, reflectirenden Vernunft, die sich gegen den grausamen Imperativ sträubt, in Einklang zu bringen. Aber seine persönliche Formulirung schöpft die ganze Tiefe seiner Empfindung nicht aus. Das, was ihn nöthigt, liegt tiefer, in jener Region seines Wesens, wohin kein Strahl der Laterne der Vernunft dringt. Was ist das aber für eine Empfindung, für ein unheimlicher Imperativ? Die Ausleger vom Schlage des Cassius, „große Prüfer", die das Thun der Menschen ganz zu durchschauen sich einbilden, sind mit einer bequemen Deutung im Geiste der La Rochefoucauld'schen Menschenkenntniß rasch bei der Hand. Eitelkeit ist es, sagen sie, von Cassius geweckt. Cassius hat durch seine Hetzreden, durch die mahnenden

anonymen Zettel, die er Brutus in den Weg streute, in welchen dessen Selbstgefühl so sehr geschmeichelt war, in ihm die Begierde gereizt, der Vorstellung, die Andere, die Rom von ihm hegt, durch die That zu entsprechen. Also treibe ihn sublime, jedes Opfers fähige Eitelkeit. Das ist nun der gröbste Irrthum. Cassius' Menschenkenntniß reicht nicht an den Brutus heran. Wohl empfindet dieser die Vorstellung von sich, von Brutus, die ihm entgegengehalten wird, als eine Art Verpflichtung, ihr zu entsprechen, aber vom Eitelkeitskitzel ist nichts dabei, wenn er dem Ideal seiner selbst, das ihm von außen begegnet, da er sich ihm innerlich zu entwinden sucht, nicht treulos zu entrinnen vermag. Diese Künste des Cassius verwirren ihm eher das Gefühl, als daß sie ihn treiben; er lehnt Cassius' Hetzrede, die er ruhig anhört, schließlich ab, wie eine Störung in den „Gedanken, einzig für mich selbst geschickt", durch die allein er aus dem „Zustand der Empörung", in welchem „der Genius und die sterblichen Organe zum Rath vereint" sind, zu Entschluß und That gelangen kann. Bis zu diesem „Genius" dringt die Psychologie des Cassius nicht, ja kaum das bewußte, begriffliche Denken des Brutus selbst. Brutus kann thun, was dieser Genius seinen sterblichen Organen befiehlt, aber in sterblichen Worten kann er es weder aussprechen, noch denken, nur erleben, erleiden kann er es.

Cäsar ist ein Symbol und gewissermaßen ist Brutus dies auch. Er gehört zu Cäsar, wie Judas Ischarioth zu Jesus Christus. Das letzte, tiefste Motiv des Judas wird keine psychologische Analyse, die geschmackvoll blei-

ben will, zu enträthseln suchen. Die dreißig Silberlinge erklären den Judas nicht. Zu Cäsar, der verkörperten, unbedingten höchsten Gewalt, von einem Menschen besessen und geübt, gehört in der volksthümlichen Phantasie der Mensch, der eine solche Gewalt nicht dulden will, gehört Brutus, welchen denn auch Dante mit Judas in den innersten Höllenkreis versetzt hat. Shakespeare, dem Mitfühlen der Nothwendigkeit der Thaten seiner Helden immer wichtiger war, als psychologische Auseinanderlegung ihrer Motive, welche den vollen Lebensanschein aufhebt, dem es genügte, wenn wir empfinden „Er muß", wenn wir auch dieses „Muß" nicht mehr zu analysiren vermögen, hat das letzte Wort über Brutus nicht ausgesprochen. Es liegt wortlos in des Brutus tiefem, feinem, edlem, liebenswürdigem und doch dämonischem Wesen. Ein anderer hat es auszusprechen versucht: Friedrich Nietzsche, dessen spähender Tiefblick hier, wie so oft, hinter die Coulissen der Popularpsychologie zu den letzten Geheimnissen zu dringen suchte, welche die Marionetten dirigiren, die dem hellen Bewußtsein als die Motive menschlichen Thuns gelten. Die Stelle findet sich in dem geheimnißvollen Aphorismus „Zum Ruhme Shakespeare's" auf Seite 118 der „Fröhlichen Wissenschaft", Ausgabe von 1887. Ich glaube, daß sie einen Strahl in's Centrum des Brutuscharakters wirft, und sie ist tief charakteristisch für Nietzsche selbst, der im Verhältniß Brutus' zu Cäsar wohl ein Symbol seines eigenen Verhältnisses zu Richard Wagner erblickte. Um den „furchtbarsten Inbegriff hoher Moral" handelt es sich hier, sagt Nietzsche. „Unabhängigkeit der Seele! —

Das gilt es hier! Kein Opfer kann da zu groß sein: seinen liebsten Freund selbst muß man ihr opfern können, und sei er noch dazu der herrlichste Mensch, die Zierde der Welt, das Genie ohne Gleichen, — wenn man nämlich die Freiheit als die Freiheit großer Seelen liebt, und durch ihn dieser Freiheit Gefahr droht; — derart muß Shakespeare gefühlt haben!"

Auf eine Empfindung, wie die von Nietzsche hier berührte, wird jeder stoßen, der ernstlich nach der verborgenen und dunkeln seelischen Wurzel gräbt, aus der alle abgeleiteten und concreten Freiheitsgedanken erwachsen. Ein individueller Geist will das Joch eines anderen individuellen Geistes nicht tragen, er wirft es ab, wenn er den Muth seiner Empfindung hat. Bis est mori alterius arbitrio mori, heißt ein altes, wahres Wort. Noch schlimmer ist das alterius arbitrio vivere. Jeder große Mensch, der die Welt mit seinem Geiste und seiner Macht erfüllt, erweckt in anderen Menschen Widerstand gegen seine Gewalt, der alsbald nach Vorwänden und Formulirungen sucht. Auch in Jenen, die dem herrschenden Geiste die Proskynesis leisten. Shakespeare suchte als naiver Volksdramatiker in Brutus nach dem warmen menschlichen Motiv hinter der kalten, republikanischen Freiheitsliebe und fand das von Nietzsche angedeutete.

In dem eitlen, hitzigen, schmähsüchtigen, neidischen, innerlich nicht ganz reinlichen Cassius wirkt im Grunde das nämliche Motiv, nur vergröbert, verzerrt und getrübt. Der Nerv seiner leidenschaftlichen Hetzreden ist doch immer: Warum soll Cäsar, ein Mensch, wie ich, mehr

sein als Cassius, und Cassius sich nach ihm richten? Die tiefe Empfindung für die Größe, deren menschlicher Träger Cäsar ist, fehlt ihm. Er sieht mit seinen hohlen, scharfen Augen nur die gemeine Deutlichkeit der Dinge, nicht, wie Brutus, das Hohe dahinter. Die Abneigung der Gemeinheit gegen das Erhabene ist ihm nicht fremd. Er thut mit leidenschaftlicher Lust, was dem Brutus das schwerste Opfer ist, das er bringen kann. Er durchschaut Brutus nicht, dieser übersieht ihn völlig, vom ersten Moment an, wenn auch in Brutus, der im höchsten Grade dasjenige besitzt, was Goethe die Höflichkeit des Herzens genannt hat, die Meinung und das Gefühl, die er Cassius gegenüber hegt, nur in der Nervosität verhehlten Gram's und im Weh darüber, daß Naturen, wie Cassius, sein reines Opferwerk verderben — wie sie's von Anfang an gethan, nicht nur nach Cäsar's Tod — leidenschaftlich losbricht. Das ist der Sinn der berühmten Zankscene, in welcher sich Alles entladet, was Brutus von Anfang an Cassius gelitten und wider ihn auf dem Herzen hatte. Aber, bei aller Strenge ist es doch Brutus' Wesen, das andere Ich gelten lassen, wie er Geltung für sein Wesen fordert, und so nimmt er von selbst, nachdem er sich gefaßt und ausgesprochen hat, sein altes Verhältniß zu Cassius wieder auf, und verschließt, was er über ihn denkt, unter die Gedanken, einzig für ihn selbst geschickt. Diese zarte Schonung für das Selbst des Andern, die liebenswürdige Kehrseite der Empfindung, die ihn zu Cäsar's Ermorduug trieb, der sein eigenes Selbst zu vergewaltigen drohte, ist von Shakespeare im Brutuscharakter bis in die

zartesten, intimsten Aeußerungen durchgeführt. So in dem rührenden Verhältniß zu seinem jungen Sclaven Lucius, das an Prospero's Verhältniß zu Ariel erinnert und wohl ein Abglanz von Shakespeare's persönlichem Wesen ist. Wie er sich bei Lucius entschuldigt, daß er ihm den Schlaf verkürze, auf den junges Blut so sehr hält, daß er irrthümlich ein Buch von ihm gefordert, das er in die Tasche seines Gewandes gesteckt hatte, wie er dann Sorge trägt, daß der Knabe, der über seiner Laute eingeschlafen ist, sie nicht, im Schlummer einnickend, zerbreche, in dem Allen offenbart sich liebenswürdig sein tiefstes Wesen, das fremde Vergewaltigung nicht ertrug und dem doch die Gewaltthat an dem Vergewaltiger so grausam schwer wurde. Diese feste Behauptung seines Selbst, verbunden mit zartester Rücksicht für das des Andern ist sein Charakter; jede Dienstleistung, die alltäglichste, wie die letzte, ihm beim Selbstmord das Schwert zu halten, verlangt und empfängt er als Gefälligkeit; mit dem tiefsten eigenen Schmerz, dem um Porcia, Andere zu behelligen, widerstrebt ihm, nur wider seinen Willen kommt dem thränenlosen Mann sein Weh als Zornausbruch über die Lippen. Der nämliche zarte Zug charakterisirt sein Verhältniß zu Porcia, die, höchst bezeichnend und fein, ihre Bitte, ihr sein Geheimniß zu vertrauen, auf ihr Recht als volle Persönlichkeit, auf ihr Recht auf sein ganzes Selbst gründet. In allen Details sehen wir dieses Motiv „Achtung vor dem menschlichen Selbst“ mannigfaltig abgewandelt, so daß wir schon daraus schließen könnten, daß das Motiv, welches Brutus den Dolch in die Hand drückte, das nämliche gewesen sein muß.

Wie bedeutsam hebt sich von diesem Menschen, der Freiheit im tiefsten Sinne fordert und gewährt, Cassius ab, der, ungeneigt, fremde Macht zu ertragen, in Momenten der Leidenschaft knirschend wider die gelinde geübte geistige Obmacht des Brutus, wie einst gegen die Cäsar's, sein Wesen und seine Art Andern heftig aufzudringen sucht. Nichts charakteristischer, als der Gegensatz seines Selbstmordes zu dem des Brutus. Uebereilt, auf Grund eines Mißverständnisses tödtet er sich; dem Manne, der ihn tödten soll, hat er das Leben geschenkt und ihn zu seinem Sclaven gemacht unter der Bedingung, Alles zu thun, was er jemals von ihm heische. Als Erfüllung dieser Bedingung treibt er jetzt ein, daß er ihn umbringe. Brutus bittet einen seiner Getreuen nach dem andern um den letzen Liebesdienst, keiner thut es. Den Strato endlich gewinnt er durch das schöne, an sein bestes Selbst apellirende Wort:

„In deinem Leben war ein Funken Ehre."

II.

Ueber den Charakter des Cassius ist es unnöthig, ja unmöglich etwas zu sagen, da Shakespeare selbst das letzte Wort über ihn ausgesprochen hat. Cäsar, in der Unterredung mit Marcus Antonius liest aus dem Anblicke des hagern Cassius mit dem hohlen Blick mit divinatorischem Tiefblick seine innerste Natur. Das ist vielleicht der einzige Moment des Drama's, in welchem wir eine Probe der mächtigen, genialen Geisteskraft mit ansehen, welche in dem kahlen, lorbeerbekränzten Haupte des Cäsar thront und

diesen zu dem gemacht hat, was er ist, zu einem Riesen, der wie ein Colossus die enge Welt beschreitet und andern Individualitäten nicht Raum und Licht läßt; wir empfinden an dem großen enträthselnden Blicke, mit dem er den Cassius durchbohrt, den Geist, dem da Gewalt gegeben ist, den geborenen Herren und Gebieter, neben dem sich Jeder, er mag wollen oder nicht, als unterthänig fühlen muß. Nicht nur Cassius, von dem Brutus später in der Hitze sagt, er hätte den Cäsar nicht so reizen dürfen, wie ihn, nicht nur Antonius, auch Brutus fühlt diese Uebermacht und ist vor dem Morde unterwürfiger gegen Cäsar, als sich mit der Empfindung verträgt, die wir in jenen Scenen von seinem Charkter haben, in welchen er nicht unter der Geistesgewalt des Cäsar steht. Gerade dies ist es, was Brutus nicht erleiden will. Diese unerträgliche Unterwürfigkeit wider Willen, die er in sich spürt, erzeugt den Mordgedanken in ihm. Ihm ist es wie eine Sünde, daß ein Mensch in der Welt sein soll, der Unrecht üben darf, wenn es ihm beliebt, dessen Geist seinen Nacken beugt.

In Cassius ist dieses Gefühl durch Neid verdorben. Wie Cäsar von ihm sagt: „Solche Männer haben nimmer Ruh', so lang sie Jemand größer seh'n als sich.“ Ich zweifle nicht, das Shakespeare selbst den Königsblick hatte, den er seinem Cäsar als geistiges Herrscherattribut verlieh, den Blick, der aus dem Aeußern eines Menschen sein Inneres liest. Auf die nämliche Weise, wie Cäsar den Cassius ergründet, erntete Shakespeare's Geist seine Menschenkenntniß. Sie ist nicht die des Selbstbeobachters, der die heimlichen Erfahrungen an sich selbst verwerthet,

um Andere zu durchspähen und zu construiren. Dieser Art Menschenkenntniß, wie sie uns bei Hebbel und gewissen genialen Russen begegnet, bleibt immer der Charakter der Subjectivität aufgeprägt, welcher sie entspringt; auch verhilft sie nicht zu charakteristisch umränderter Gestaltung der Persönlichkeit, sondern verführt zu grenzen- und formlosen psychologischen Analysen, die der uferlose Roman besser aufnimmt, als die plastische, dramatische Seelenbildnerei. Dem dramatischen Genius geht Charakter und Gemüthsbewegung nicht auf gesondert von der äußeren Gestalt und Geberde, und nur um an's Licht zu bringen, was sich ganz auf dem Grunde des Andern verbirgt, läßt der Dramatiker sein Ich in den Andern auf Augenblicke niedertauchen. Doch das Beste, was er besitzt, ist Menschenkenntniß, die das Auge erntet, wie dasjenige Cäsar's, und die nicht die Selbstbeobachtung, der Blick nach innen, halb herausgrübelt, halb hineinphantasirt.

Daß Shakespeare wagen konnte, neben die dramatische Charakterzeichnung des Cassius, die er gibt, eine Schilderung seines Charakters zu stellen, die Cäsar spricht, ist für den Verstehenden ein Beweis seiner unglaublichen Gestaltungskraft. So eine Charakterschilderung ist eine Herausforderung der Kritik der dramatischen Charakterdarstellung, die sich dann meist der Kritik nicht gewachsen zeigt. Auch eine ziemlich schwache Charakterzeichnung nehmen wir gläubig hin und lassen den dargestellten Charakter als denjenigen gelten, den uns der Dichter zumuthet, darin zu sehen. Wenn aber in einem solchen Stück eine andere Person sagt: Das ist ein Mensch von dieser oder jener Art, er hat Geist, Witz,

er ist ein Menschenkenner und bezaubert Jeden, der sich mit ihm einläßt u. s. w., dann kann dieß leicht gefährlich werden. Wir vergleichen dann den so beschriebenen Charakter mit der Beschreibung und finden diese meistens nicht bestätigt. In einem Drama, welches vor einigen Jahren im Burgtheater gespielt wurde, war viel, allzuviel die Rede von dem unerhörten Humor des Helden. Was aber der Held sagte und that, widersprach diesen Lobpreisungen, die Illusion zerriß und das Stück mißfiel. An dieses Mißverhältniß zwischen dem, wofür die anderen Personen den Helden erklären, und der Meinung, die wir uns, hiedurch kritisch gestimmt, aus seinem Thun über ihn bilden, knüpft sich die schneidende Kritik, die O. Ludwig an Schiller's Wallenstein geübt hat. Die Schilderung des Charakters einer Person des Stückes durch eine andere, ist ein gefährliches Darstellungsmittel, das sich oft gegen den Dichter kehrt. Doch ein zauberhaft wirkendes, wenn der Dichter die Genialität hat, es zu gebrauchen. Wenn, wie bei der Cäsar'schen Schilderung des Cassius, die Vergleichung des Urtheils über den Charakter nicht als Kritik, sondern als treffender Ausdruck des angesichts der dramatischen Darstellung Empfundenen wirkt, dann steigert dieß den Glauben an die Realität des Dargestellten bis zum höchsten Grade, dann gehen die Gestalten plastisch vom Hintergrunde los, wie die flachen Figuren einer Photographie, durch das Stereoskop gesehen. Diese Erfindung, den Anschein der Wirklichkeit hervorzubringen, hat Shakespeare gemacht, und Niemand ist ihm hierin gleich. Wir haben die Empfindung: Wenn man diesen Charakter nicht nur

von unserem Platze aus, sondern auch auf der Bühne, von der Seite, von rückwärts, ansehen kann, dann muß er real sein. Bisweilen wagt er das Verwegenste. Er läßt eine Person die andere nicht etwa so beurtheilen, daß er, der Dichter, und wir, die Zuschauer, diesem Urtheil beipflichten, sondern subjectiv, einseitig unrichtig. Durch solche Urtheile charakterisirt der Urtheilende sich selbst und sein Verhältniß zum Beurtheilten, nicht diesen, oder vielmehr auch diesen, aber nur mittelbar. Der Lebensanschein, der durch Zusammenhalten dieser Reflexe eines Charakters auf Andere mit dem Eindruck, den wir selbst von ihm haben, entsteht, nähert sich der vollen Täuschung, das Drama erhält unvergleichliches Relief. Man kann diesen Kunstgriff vergleichen mit dem von Lionardo in der Malerei geübten und empfohlenen, eine Farbenfläche mit dem Widerschein zu malen, den sie von anderen Farbenflächen empfängt. Der Beispiele für dieses Verfahren sind bei Shakespeare unzählige. Ich erinnere nur an die Scene in Heinrich VIII., in welchem die entthronte Königin Katharina durch ihren Cavalier Griffith die Nachricht von dem Tode ihres Widersachers, des Cardinals Wolsey erhält. Sie spricht ein strenges Urtheil über ihn, das nach den Erfahrungen, die sie mit dem Verstorbenen gemacht hat, völlig gerechtfertigt ist. Der milde und besonnene Griffith hält dem der Königin ein gelinderes, objectiveres Urtheil entgegen, das den großen Eigenschaften des Todten gerecht wird. Wir haben Wolsey gesehen, und empfinden das Wahre und das doch nicht Erschöpfende beider Urtheile. Wolsey wird dadurch ganz wirklich für unsere Phantasie, als

die unergründliche Realität, auf welche die Vorstellungen und Urtheile der Menschen sich beziehen. Die Anregung zu dieser feinen Erfindung gab Shakespeare, daß er in seiner Quelle zwei abweichende Urtheile über Wolsey nebeneinander angeführt fand, die er, beinahe wörtlich Katharina und Griffith zutheilte. So blüht einem Dichter körperhaftes Leben aus einem flachen Bericht. — Natürlich hat sich Shakespeare dieser subtilen Technik feinster Seelenmodellirung nicht mit reflektirtem Bewußtsein bedient. Sie entsprang als natürliche Aeußerung und Bethätigung seinem starken und deutlichen Empfinden des inneren Verhältnisses, in welchem seine Menschen zu einander stehen. Er malt seine Charaktere, indem er ihre Beziehungen zu einander, das Rangverhältniß, welches zwischen ihnen obwaltet, darstellt. Dadurch gewinnt der Zuschauer das große Gefühl, sie wie aus ethischer Vogelperspective zu überschauen, als ob er auf dem Thron des Weltrichters stünde. Hierin liegt ein wesentlicher Theil des Gefühls einer göttlichen Gerechtigkeit, welche über den Weltwesen schwebt, welches Gefühl alsdann von beschränkten Beurtheilern, der gerechten Führung der Fabel zugemessen wird, daß der Böse bestraft werde und der Gute belohnt, was bei Shakespeare durchaus nicht immer stattfindet. Shakespeare's Gerechtigkeit liegt darin, daß wir empfinden, inwieferne Jeder Recht hat, nicht darin, daß demjenigen sein Recht wird, der Recht hat.

Besonders groß ist gerade in dieser Hinsicht „Julius Cäsar". Shakespeare übersah das System von Geistern, die in dieser Tragödie um ihre Sonne Julius Cäsar

vereinigt sind, wie sie zu diesem stehen, wie untereinander. Der reine, innerlich einsame Brutus, der es nicht erträgt, sich und andere Menschen in fremder Gewalt zu fühlen, auch nicht der in eines Cäsar, der sich vor allen äußeren Ceremonien lichtscheuer Verschwörung scheut, als vor einer Befleckung des reinen Opferwerkes, das er mit Schmerzen vollbringt, der in verschwiegener Seele die Elemente kennt, mit denen er sich verbündet, Cassius voran, und sich doch nicht enthalten kann, von ihnen die seinem eigenen Wesen entsprechende, edle Meinung zu hegen, wenigstens sich verpflichtet fühlt, so zu handeln, als ob er sie hegte. Wie herrlich sein schöner Irrthum über Marcus Antonius, der, wie er meint, Cäsar so liebt, daß er nur Thränen um ihn haben wird, keine Thaten, um ihn zu rächen und nach seinem Erbe zu greifen. Er verweigert, fest auf seinem Sinn bestehend, daß man auch Antonius ermorde und gestattet ihm gegen das Versprechen, nichts wider die Verschworenen zu sagen, Cäsar die Trauerrede zu halten, vor welcher er sich tactvoll entfernt. Und wie greift Antonius diese Blöße auf, die Brutus ihm bietet, aus Edelsinn, nicht aus Thorheit, denn des Cassius Bedenken begreift er recht wohl. Aber die Dinge auf seine Art zu thun, auf seine Art zu sein, das ist sein Nerv, daraus läßt er sich nicht durch Cäsar bringen, nicht durch Cassius. Selbst die Steigerung bis zu jenem Eigensinn, den idealistische Träumer in praktischen Dingen oft haben, — sie schützen sich durch ihn gegen ihre weiche Nachgiebigkeit — fehlt nicht, wie z. B. im Kriegsrath mit Cassius vor Philippi.

Praktisch ist ihm Cassius, der sonst so sehr im Nachtheil gegen ihn ist, zweifellos überlegen. Jedesmal gibt Cassius den richtigen Rath, den Brutus nicht befolgt. Seine tiefe Liebe zu Brutus, die es ihm unerträglich macht, von ihm verachtet zu sein, ist das Schönste in ihm, der das ganz Vornehme nicht wie Brutus in sich hat, sondern in Brutus liebt. Wie schön sind diese beiden Naturen und ihr Verhältniß empfunden in dem Gespräch nach dem Zanke, da Brutus dem Cassius sagt, daß Porcia todt ist! „Lag das im Sinn euch, wie entkam ich lebend?“ ruft er aus, als ob Brutus' Aufwallung gegen ihn nur darin ihren Grund gehabt hätte. Aber so legen Naturen, die's nicht peinlich genau nehmen, sich die Sachen zurecht. Und nachher, da ihn die Bewunderung über die Fassung ergreift, mit der Brutus diesen schweren Schlag erträgt, vergleicht er gedankenschnell sich selbst mit Brutus, wie er sich mit Cäsar verglich und nicht finden konnte, worin denn dieser mehr sei als er:

„Durch Kunst hab' ich so viel hievon als ihr,
Doch die Natur ertrüg's in mir nicht so.“

Cassius strebt nach dem, was in Brutus lebt. Daher seine Liebe zu ihm; und Brutus sieht das Gute in Cassius und schiebt in einer humoristischen Anwandlung das Ueble auf die Mutter, von der er es ererbt habe.

Als Kunstwerk gehört „Julius Cäsar“ gleichwohl der mittleren Periode Shakespeare's an, wie „Hamlet“, „Lear“ u. s. w., da seine Werke die Hülle des altenglischen, schwülstigen, tragischen Spektakelstückes noch nicht ganz abgestreift hatten, in welcher die zarte,

seelische Tragödie, die Shakespeare geschaffen hat, sich wie ein Embryo entwickelte. Die Nachtscenen in den Gassen Roms, welche den ersten Act abschließen, in welchen Casca, den wir soeben in höchst realistischer Darstellung kennen gelernt haben, sich in hohl tönendem, tragisch thuendem Schwulst ergeht und von Cassius in ähnlichem Ton begleitet wird, contrastiren sonderbar mit dem sonstigen Stil der Dichtung. Das ist ein Marlowe'scher Nachhall der Andronikuszeit Shakespeare's. „Julius Cäsar" hat Shakespeare im eigentlichen Wortsinne aus den Biographien Plutarch's herausgelesen. Ich glaube, daß ihn das Lesen einer Erzählung unmittelbar dichterisch anregte. Er las, wie ein begabtes, phantasievolles Kind, das sich Alles lebendig und gegenwärtig vorstellt, das es erzählt liest. Uns fällt es bei einfachen Dingen nicht schwer, uns den erzählten Vorgang zu vergegenwärtigen. Wenn wir lesen, Brutus habe einige seiner Begleiter ersucht, ihn zu tödten und diese hätten mit Entsetzen dieses Ansinnen abgelehnt, so gelingt es auch minder Begabten, diesen Vorgang in ihrer Einbildung sich ereignen zu lassen, vollinhaltlich, mit allen Worten, die dabei gesprochen wurden, d. h. dramatisch. Shakespeare aber läßt dieses Vermögen niemals im Stich, auch dort nicht, wo gewöhnliche Sterbliche nur die begriffliche Vorstellung des erzählten Vorganges aus der Lectüre schöpfen, nicht die anschauliche, nicht die eines Augen- und Ohrenzeugen. Wie wir eine einzelne Rose vor uns erscheinen lassen können, wenn wir das Wort „Rose" lesen, so sah er im Geiste einen ganz concreten, präg-

nanten Charakterzug des Brutus vor sich, wenn er im Plutarch las, daß Brutus in dieser oder jener Lebenslage eine gewisse Charaktereigenschaft bewährte. Diese glatte Mühelosigkeit des Vergegenwärtigens gibt Shakespeare's Dichtung die eigenthümliche Gelassenheit der Natur, die Großes und Nichtiges, Seltenes und Alltägliches mit ruhiger Selbstverständlichkeit nebeneinander reiht. Niemals stört uns das Arbeiten des geistigen Pumpens, durch welches andere Dichter ihre Phantasie nöthigen, sich etwas lebendig zu vergegenwärtigen, was sie sich von selbst nicht vorstellen will. Plutarch lesend, finden wir denn auch jedes Körnchen Stoff, das der Bericht enthält, in der Dichtung zu blühendem Leben aufgegangen. Ja, Mancher, von Shakespeare zu Plutarch kommend, hat wohl gemeint, das Wesentliche der „Julius Cäsar"-Dichtung stecke schon in diesem. Der erlesenste Triumph, den des Dichters Genius feiern kann. „Julius Cäsar" gehört, trotzdem Shakespeare noch mit Reminiscenzen des alten Volksstückes zu kämpfen hatte, zu den vollkommensten Werken des Dichters. Fabel und Charakterzeichnung sind zur Einheit verschmolzen; die Fabel, wie Shakespeare sie dem Plutarch entnahm, ist nichts, als die drastische Symbolisirung der inneren Verhältnisse, in welchen die Charaktere zu einander stehen, in welchen zu stehen der prägnante Ausdruck dieser Charaktere ist.



Der Hamletcharakter ein Erzeugniß der Schauspielkunst.

I.

Schauspielerei und Theater nimmt in „Hamlet“ breiten Raum ein. Eine Truppe von Schauspielern erscheint, und die tragische Rede, die einer von ihnen recitirt, oder vielmehr die Erregung, in die der Vortragende durch die Rede geräth, wirkt mächtig auf Hamlet's Gemüth. Hamlet selbst spricht sachkundig und eingehend über Schauspielkunst, und durch Aufführung eines Schauspieles wird der König entlarvt. Doch auch sonst wird viel gespielt im „Hamlet“. Hamlet spielt den Verrückten, und der König, von heimlichem Schuldbewußtsein gefoltert, spielt den Unbefangenem, den Heitern und Gütigen. Dazu kommt noch Hamlet's parodirendes Ueberbieten des Laertes. Genug, es ist nicht daran zu zweifeln, daß der Kopf, der „Hamlet“ schuf, voll war von Gedanken, die sich auf Schauspielerei bezogen. Gewiß fiel in die Zeit der dichterischen Entwickelung Shakespeare's eine mächtige Wandlung der Schauspielkunst. Diese hing jedenfalls innig zusammen mit der dichterischen Reform des Drama's. Kyd's, Greene's und Marlowe's Tragödien, so wie Titus

Andronikus, sind für eine ganz andere Darstellungsweise geschrieben, als „Hamlet", „Julius Cäsar", „Der Kaufmann von Venedig" u. s. w. Diese Wandlung der Schauspielkunst mag von ähnlicher Art gewesen sein, wie jene, die sich im vorigen Jahrhundert in Deutschland zutrug, durch Eckhoff eingeleitet, durch Schröder vollendet. Die Reform der deutschen Schauspielkunst entsprach der Reform des Drama's durch Lessing. Das Nämliche muß in London geschehen sein, als Shakespeare seine ersten Stücke schrieb. Wie in Deutschland die Hof- und Staatsactionen schwülstig pathetisch, die Hanswurstscenen roh possenhaft gespielt und halb extemporirt wurden, so war es jedenfalls auch in England. Diesem wüsten Comödiantenthum stellte Shakespeare's Reform das Streben nach Naturwahrheit gegenüber und schränkte den Clown ein. Das Extemporiren der Clown's wurde abgestellt, und der Hanswurst zu einer Figur im Drama erhoben. In den beiden Gesprächen Hamlet's mit den Schauspielern besitzen wir Urkunden über diese wesentlichen Vorkommnisse bei Shakespeare's Reform der dramatischen Kunst. Im Wesen muß das Nämliche geschehen sein, wie in Deutschland bei Einführung des regelmäßigen Schauspieles. Die Vorgänge in Leipzig, die sich an die Namen der Neuberin und Gottsched's knüpfen, der Kampf, den Sonnenfels in Wien gegen den „grünen Hut" führte, hatten der Hauptsache nach den nämlichen Inhalt, wie Shakespeare's Reform. Nur war dieser Inhalt in England darum ein anderer, weil Dichtung und Bühne in London nicht geschieden waren, sondern einmüthig ein Ziel verfolgten, und weil, was damit zusammenhängt,

Shakespeare nicht der Vertreter einer fremden, unvolksthümlichen Gelehrtenpoesie, sondern selbst durch und durch ein Sohn seines Volkes war, mit warmem Sinn für Alles, was seinen Landsleuten lieb und erfreulich war. Dadurch war der Kampf mehr eine Angelegenheit des lebendigen Theaters, als eine literarische Fehde, und deshalb haben wir keine Berichte und Zeugnisse. Doch in den erwähnten Hamletgesprächen ist von Fehden die Rede, welche Dichter und Schauspieler in den Stücken zur Unterhaltung des Publikums miteinander kämpften. — Nun ließe sich fragen: Woher ging die Reform aus? Von den Schauspielern oder von den Schriftstellern?

Da der Reformator des Drama's, der das Schreiben für die Bühne zu einer Kunst machte, zugleich Schauspieler und Bühnenleiter war, waren die beiden Reformbestrebungen, die zu ihrem Unheil in Deutschland an verschiedene, einander nicht verstehende Menschen vertheilt waren, in Einer Persönlichkeit verbunden. Jedenfalls stand Shakespeare den großen Schöpfern einer neuen Schauspielkunst, die mit ihm verbündet waren, geistig nahe und theilte die Bedürfnisse und Wünsche ihres Talents. Zwischen ihm und Burbadge bestand gewiß kein Zweifel darüber, daß sich die Menschheit noch ganz anders auf der Bühne nachahmen ließe, als dies in Dramen, wie Tamerlan, Faustus, Titus Andronikus, Heinrich VI., I. Theil, üblich und möglich war. Hamlet's Rede an die Schauspieler bezeichnet genau das neue schauspielerische Ideal und gibt den Eindruck wieder, den der alte Stil auf solche machen mußte, die den neuen im Sinne hatten. So, wie Hamlet den haar-

buschigen Gesellen beschreibt, der eine Leidenschaft in Fetzen reißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, erschien ein Schauspieler, wie Bergopzoomer, der von der alten Haupt- und Staatsaction herstammte, den jüngeren, in Ackermann's und Schröder's Schule gebildeten deutschen Künstlern. Mit diesem Drange der jungen schöpferischen Schauspielertalente nach Annäherung an die Natur, nach Wahrheit, Lebendigkeit, Fülle und Nüancirung der schauspielerischen Menschendarstellung traf das Urtheil fein gebildeter Welt- und Hofleute zusammen, welches Shakespeare, Burbadge und die übrigen Träger der neuen künstlerischen Bewegung gewiß oft zu hören bekamen. „Was ihr spielt, das sind doch keine Menschen", das war der Sinn der weltmännischen Kritik.

Es ist gewiß kein Zufall, daß die Theorie der neuen Schule dem Prinzen Hamlet in den Mund gelegt ist, wenn auch die treffende Formulirung fachmännischen Charakter hat. Das höhere Gesellschaftsleben, das Hofwesen schafft ja in den Meistern und Beherrschern desselben eine Virtuosität des Auftretens, des sich Gebens, des Sprechens, des Aeußerns seiner Gefühle und Gedanken, die der Schauspielkunst nahe verwandt ist, so daß solche Menschen, wenn sie Geist und Genie haben, für den Schauspieler Autoritäten sind; in gewisser Hinsicht wenigstens, denn dem dramatischen und schauspielerischen Talente ist noch Manches Herzenssache, was der socialen Repräsentirkunst ferner liegt. Nun fühlte Shakespeare gewiß tief, daß auch die dramatische Dichtung vom Schlage des Titus Andronikus mit der

Menschennatur, wie er sie in sich spürte und um sich her sah, nicht viel zu thun hatte. All' diese Erwägungen und Forderungen arbeiteten in ihm und drängten zu dem Versuche, dramatische Texte zu verfassen, an welchen sich ein schauspielerisches Talent, wie Burbadge, das ihm selbst gewiß im höchsten Grade congenial war, besser auslassen konnte, als an den Werken alter Manier, und welches zugleich auch den Ansprüchen der feinen, höfischen Weltleute in Bezug auf Conversationston, Anstand, Lebenswahrheit und Repräsentation genügte. Zugleich aber durften diese neuen Texte nicht „Caviar für's Volk“ sein, wie jenes gelehrte Drama, aus dem der Schauspieler dem Prinzen Hamlet vordeclamirt. Neuartige Schauspiele waren dazu unentbehrlich; die alten im neuen Stile zu spielen, war unmöglich, denn diese waren der alten Schauspielerei auf den Leib geschrieben. An der Reihe der Shakespeare'schen Dramen bis „Hamlet“ läßt sich diese Entwicklung nachweisen. Das Vordringen des Lustspieles, lustspielmäßiger Behandlung, des Conversationstones und daher der Prosa sind auffällige Symptome derselben.

Entscheidend war, daß das Drama trotzdem an romantische Stoffe, die Tragödie namentlich an bewegte, gewaltthätige, blutige Begebenheiten voll von Mord, Geisterspuk, abenteuerlichen Peripetien, Wahnsinn und Grusligkeit gebunden blieb, wenn es nicht die breite Volksmasse verlieren wollte. Mit diesem Gegebenen mußte nun der neue Stil in mannigfaltige Conflicte gerathen. Diese Conflicte erzeugten denn auch in Führung der Fabel, Auffassung der Charaktere

und geistigem Gehalte die Eigenart der modernen Werke.

Diese Eigenart tritt an „Hamlet“ am Kräftigsten hervor. Meine Absicht ist, in den folgenden Betrachtungen zu zeigen, daß das berühmte und berüchtigte Mysterium im Hamletcharakter entstanden ist durch die Einwirkung der neuen Schauspielkunst auf Shakespeare's Schaffen, daß es also nicht einer tiefsinnigen Absicht des Dichters entsprungen ist, welche durch Speculation enträthselt werden könnte.

II.

In Shakespeare's muthmaßlicher Quelle steht kein Wort, welches dazu anregte, Hamlet als einen der That, die er zu vollziehen hat, nicht gewachsenen Menschen aufzufassen. Shakespeare hat sonst die Grundzüge, welche seine Quelle dem Stoffe aufgeprägt hatte, beibehalten. Den Hamlet der Tragödie aber kann Niemand aus Belleforest's Erzählung herauslesen. Namentlich dann nicht, wenn wir mit Göthe die Untauglichkeit zu der von ihm geforderten That für den grundlegenden Zug von Hamlet's Charakter halten, der sich durch das Verzögern der Rache offenbart. Wenn Göthe's Auffassung Recht hat und nicht etwa nur eine Reihe zufälliger Aeußerungen und Züge in Hamlet in subjectiver Weise deutet, so wird wohl Belleforest nicht Shakespeare's Quelle gewesen sein, sondern er dramatisirte eine Vorlage, in welcher Anhaltspunkte für diese Auffassung enthalten waren. Auch fehlt bei Belleforest die Geistererscheinung,

das Schauspiel im Schauspiel und Hamlet's Tod. Ja, nicht einmal der Melancholie des Prinzen geschieht Erwähnung. Doch frägt es sich noch immer, ob Shakespeare Göthe's Auffassung von Hamlet hatte. Genau besehen, ist diese ein Urtheil über Hamlet, welches wahr und und gerecht sein kann, ohne darum die schöpferische Idee zu sein, aus welcher Shakespeare der Hamletcharakter aufging. Vielleicht war es Shakespeare nicht die Hauptsache, daß seinem Helden die Rachethat innerlich schwer wird. Man kann die Reflexionen Hamlet's, warum er denn die That noch immer nicht vollzogen habe, sowie die heftigen Selbstvorwürfe, die er sich deshalb macht, ohne allen Zwang als Symptome leidenschaftlicher Ungeduld deuten, die befohlene und ersehnte Rache endlich vollzogen zu haben. Ebenso könnte der anspornende Vorwurf, den Fortinbras' Entschlossenheit ihm macht, vielmehr ein Beweis des ausschließlichen Eifers sein. mit dem er sein Werk verfolgt, so daß er Alles als Sporn und Tadel empfindet. Daß Hamlet's Gemüthsbeschaffenheit die Ursache der Verzögerung der That sein soll, folgt aus alledem nicht. Am meisten spricht für Göthe's Meinung die Gestalt und die Sache des Laertes. Hamlet empfindet des Laertes Sache als der seinen Gegenbild. Die rasche Entschlossenheit. mit welcher Laertes den König erfolgreich angreift, scheint durch Contrast beleuchten zu sollen, daß der Grund der Verzögerung der Rache Hamlet's nicht in äußeren Hemmnissen, sondern im Charakter des Helden liegt. Unter den Monologen spricht für Göthe am meisten der des vierten Actes: „How all occasions do inform

against me“, in welchem „some craven scruple“, der, analysirt, aus einem Viertheil Weisheit und drei Viertheilen „coward“ besteht, von Hamlet selbst als die Ursache bezeichnet wird, wegen welcher die Rache noch immer nicht geschehen ist, zu welcher er doch „cause and will and strength and means“ habe. Daß „thinking too precisely on the event“ der Inhalt des craven scruple sei, sagt Hamlet ausdrücklich; auch wurde in „to be, or not to be“ das Denken an das Jenseits, also an den event des Selbstmordes, als Ursache der Unterlassung desselben erkannt. Der thought, welcher mit seiner Blässe die Naturfarbe der Entschließung ankränkelt, wäre also ein zu genaues Bedenken des Ausgangs, der Wirkung der That. In dem Monolog Hamlet's, da er den König betend findet, wäre auch ein concreter Einzelfall seines „craven scruple of thinking too precisely on the event“ zu sehen, da Hamlet die Ermordung unterläßt aus Besorgniß, den König in den Himmel zu schicken. Nach Hamlet's Auslegung stäke also auch hinter diesem von Samuel Johnson kannibalisch gescholtenen Motiv drei Viertheile „coward“. Die Frage ist, ob Shakespeare dies harte Urtheil Hamlet's über sich selbst zu dem seinigen gemacht hat. Hielt er Hamlet zu drei Viertheilen für „coward“? Sicheres läßt sich darüber nicht ausmachen. Doch folgt daraus, daß Hamlet selbst für das ihm unbegreifliche Hemmniß des Thuns im Unwillen über sich keinen anderen Namen findet, als craven scruple und three parts coward, nicht mit Nothwendigkeit, daß er unbedingt Recht hat. Jedenfalls ist Hamlet für Shakespeare

eine so adelige Gestalt, daß an Feigheit im alltäglichen Sinne nicht zu denken ist. Hamlet gibt, um den Gedanken an Feigheit auszuschließen, zweifellose Proben von Muth und Entschlossenheit, wodurch natürlich jenes der Feigheit verwandte Hemmniß, welches doch nicht Feigheit ist und in anderen Fällen entschlossenes und kühnes Handeln nicht ausschließt, noch räthselhafter wird. Eine Scene vermissen wir in „Hamlet", eine Scene, in welcher wir Hamlet über seinem Racheplan brüten sehen und ihn belauschen, wie ihn das Erwägen der Wirkungen und Umstände der That zu keinem Entschlusse gelangen läßt. Aus „to be . . ." und „How all occasions . . ." können wir schließen, daß Solches sich in Hamlet zutrug, aber Zeugen seiner vergeblichen Versuche, einen Entschluß zu fassen, sind wir niemals. Man müßte denn die Scene mit dem betenden König für ein Ertappen auf frischer That des Unterlassens halten. Auch läßt sich der Zweifel, ob der Geist nicht ein Teufel sei, der ihn täuscht, so deuten. Aber deutlich sehen wir Hamlet niemals über seine That, über das Was und Wie, über die Chancen eines Versuches u. s. w. nachdenken. Wir sehen nur Hamlet immer etwas Anderes thun, als hingehen und den König umbringen, wiewohl Alles, was er sagt und thut, auf die Rache zielt, die er unterläßt. Daraus entspringt die Vieldeutigkeit Hamlet's. Die Scene, die, wenn wirklich Entschluß- und Thatunfähigkeit aus Reflexion die Grundidee des „Hamlet" wäre, die scéne à faire sein müßte, fehlt eben. Die Vorwürfe, die sich Hamlet macht, daß er vor Denken und Bedenken nicht handle, ersetzen

diese Scene nicht, weil sie nur subjective Aeußerungen Hamlet's, nicht objective Thatsache sind.

Damit will ich nicht sagen, daß eine solche Scene, die das Hamletgeheimniß erschlöße, ein dichterischer Gewinn wäre. Sie nähme dem Helden seine eigenthümlichste Eigenschaft: das Geheimnißvolle, das ihn umgibt, und das er auch für sich selbst hat. Damit büßte er auch seine Lebendigkeit und Wirklichkeit ein. „Was ihr nach seinen Gründen wißt, reicht an ein Dasein nie", sagt Grillparzer. Dadurch, daß wir über Hamlet nachdenken und grübeln können, daß in der dichterischen Darstellung Hamlet's ein Rest Schweigen ist, erhält er das feinste Merkmal der Realität, er ist höchst lebendig und individuell, und obendrein nicht ganz erklärlich. Dem Dramatiker, der vor Allem nach dem vollen Anschein des Lebens strebt, ist dieß das Wesentlichste. Durchsichtigkeit bis zum Grunde haben Abstractionen, nicht das concrete Leben. Alle Shakespeare'schen Gestalten denken und fühlen Allerlei, was sie nicht laut werden lassen. Was denkt Brutus nicht Alles über Cassius! Erst in der Zankscene kommt Einiges auf, wovon wir doch schon vorher die Empfindung hatten, daß es in Brutus liegt. Man sagt ja auch im Leben nicht einmal sich selbst Alles, auch nicht im Stillen. Shakspeare's Meisterschaft liegt darin, daß er seine Charaktere niemals psychologisch analysirt, sondern nur darstellt. Dieß vermied er auch bei Hamlet, der so sehr zur Analyse verführt. Die Räthselhaftigkeit und die Lebendigkeit Hamlet's hat Eine Quelle.

Auch ist die psychische Ursache eines Nichtthun's, wo keine absichtliche Unterlassung vorliegt, immer dunkler

als das Motiv eines positiven Thun's. Die Ursache eines Nichtthun's ist diffus, verbreitet und verliert sich in den Tiefen des Temperaments, der ganzen geistigen Organisation. Wer, der ein solches Nichtthun, Aufschieben, Zaudern, wie das Hamlet'sche, naturwahr schildern will, kann es so erschöpfend erklären und rechtfertigen, wie eine That. Wer saumselig im Briefschreiben ist, kann, zur Rede gestellt, seine Unterlassung nicht so erklären, daß der Andere ihn versteht. Die Entschuldigungsgründe, wie Zeitmangel u. s. w., sind ja doch alle nicht wahr, jede Erklärung läuft auf ein „weil ich so bin, wie ich bin" hinaus, d. h. auf eine Tautologie: Ich habe nicht geschrieben, weil ich so bin, daß ich nicht geschrieben habe. Man behilft sich am besten durch eine Schilderung des Verlaufes der Tage, in welchen man nicht zum Schreiben kam. Aehnlich macht es Shakespeare bei Hamlet. Er zeigt ihn uns, wie er ist, wie er lebt, sich unterredet, sich Vorwürfe macht, Vorsätze faßt, zunächst etwas Vorläufiges in's Werk setzt, wieder nichts thut, sich wieder Vorwürfe macht. Er selbst, wie er ist, im Ganzen, nicht irgend eine Einzelheit in ihm, ist die Ursache seines Nichtthuns. Wer ihn kennt und liebt, wird ihm verzeihen und daher das Gefühl haben, ihn zu verstehen.

So ist das Fehlen jener scéne à faire wohl zu rechtfertigen, aber immer wieder drängt sich mir das Gefühl der Unwahrscheinlichkeit auf, daß ein so volksthümlicher Dichter, wie Shakespeare, der sonst, in Macbeth, Othello, Lear, Coriolan, immer Probleme gewählt hat, die in ihren Grundumrissen aller Welt bekannt und

einleuchtend sind, ein so subtiles, paradoxes und antidramatisches Thema sollte aufgestellt haben. Ich kann mir nicht denken, daß er, als er Hamlet zu schreiben begann, die Conception eines Helden, der vor Reflexion u. s. w. nicht zur That kommt, so in sich hatte, wie die Grundidee der genannten anderen Stücke. Hamlet ist mehr entstanden als gemacht. Im Schaffen gelangte Shakespeare wo anders hin, als wohin er ursprünglich zielte. Dann führte er allerdings dasjenige ganz aus, was aus dem Hamlet geworden war. Sein Gemüth war lyrisch überfüllt, seine Phantasie schauspielerisch im höchsten Grade erregt, — damals wurde ja die moderne Schauspielkunst geschaffen — das Alles drang in Hamlet ein. Er fühlte sich ganz in den Helden und seine Lage hinein, durchlebte mit ihm die Zeit von dem Befehl des Geistes bis zur That, alle Stimmungen, auflodernden Affecte, Erschlaffungen, Selbstanstachelungen. Mit dem subjectiven poetischen und schauspielerischen Durchleben der Fabel kam das persönliche Selbst des Dichters in das Werk hinein, in Shakespeare wurde wach, wie ihm zu Muthe wäre, wenn ihm ein Geist erschiene und ihm eine furchtbare That auferlegte. Brutus spricht diese Empfindung aus:

„Bis zur Vollführung einer furchtbar'n That
Vom ersten Antrieb ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann zu Rath vereint; und die Verfassung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung".

Julius Cäsar, II, 1.

Hamlet's Zustand ist „wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum". Der Freund des Grafen von Southampton, des Theilhabers an Essex's Verschwörung von 1601, mag ja auch Menschen, die durch ein furchtbares Vorhaben bis in's Mark aufgewühlt sind, so aus der Nähe beobachtet haben, um sich mit erschreckender Lebendigkeit in Geister versetzen zu können, in denen so etwas arbeitet, und die Nervenkrisen in seiner nachempfindenden Phantasie zu erhaschen, die den Menschen, der schon den Finger am Drücker der That hat und schon die Innervation des Abdrückens in der Fingerspitze spürt, im äußersten Moment zurückreißen. Wer sich in's Innere des „Muthes" versetzt, stößt auf all' die Feigheitsanwandlungen, in deren Ueberwindung eben der Muth besteht. Dadurch, daß er diese, eine „That" im Detail darstellend, betont und wirken läßt, will er seinen Helden gewiß nicht zum Schwächling machen, auch wenn dieser sich den Schimpf der Feigheit als Sporn in die Weichen drückt. So kam durch Lebendigkeit des Hineinfühlens und naturwahre und ausführliche Wiedergabe des so gearteten seelischen Lebens und Leidens eines Menschen, der eine schwere That zur Welt bringt, der Schein der Schwäche in Hamlet. Ein Mann wie Bismark, voll Mark der Energie, wird am besten wissen, welche Schmerzen, Schauder und inneren Zuckungen und Blutungen eine entschlossene, harte That die stumme, innere Menschenseele kostet. Das eigentliche Losbrennen der Mine geschieht mit Benützung eines augenblicklichen, günstigen Affectes, oder als absurder, beinahe wahnwitziger Act, durch den man sich selbst befiehlt: Jetzt!

Hamlet ist kein Schwächling, sondern einfach ein geistreicher, nervöser Mensch.

Doch indem Shakespeare das Drama so umgestaltete, daß dasjenige, was die zu vollziehende oder die vollzogene That für die Seele ist, wichtiger wurde, als die That selbst, drängten die Spielscenen mit pathetischem, lyrischem Gehalt die Action zurück. Das schien zunächst nur eine Veränderung der Darstellungsweise, bei welcher der Darstellungsgegenstand der nämliche blieb. Bei Hamlet, der Quelle entsprechend, eine mit durchdringendem Verstande und zäher, schlauer Energie unter schwierigen Umständen durchgeführte Rache. Aber die Darstellungsmittel färbten am Gegenstande selbst ab und veränderten die Charaktere. Dies ist ein Vorgang, der sich in der Poesie oft ereignet. Der Vers gehört z. B. zur poetischen Form. Wer Menschen im Drama in Versen sprechen läßt, will ihnen damit doch nicht die Gewohnheit andichten, ihre Gedanken in fünffüßigen Jamben zu äußern. Doch wenn Schiller allen Personen schöne Sprache verleiht, so hat man ihm vorgeworfen, er charakterisire alle seine Menschen als Schönredner. Man schlägt ein Element der Form zum Gegenstande, verwechselt das Gefühl mit dem Inhalt, hält das klare Wasser im rothen Glas für roth. In manchen Fällen wird diese optische Täuschung beinahe unüberwindlich, die Darstellungsweise verfälscht geradezu den Gegenstand. Wer menschliche Charaktere mittelst psychologischer Analyse darstellt, verwandelt diese Charaktere in analythisch selbstbeobachterische. So erging es Friedrich Hebbel. So erging es auch Shakespeare. Indem er im Drama das Pathos aufquellen und dieses Pathos

durch reichlichen Wortterguß und bewegliches, nüancirtes, nervöses Spiel sich äußern ließ, wurde aus dem Rachehelden Hamlet ein Mensch, der sich in Stimmungen, Affecten und Worten ergeht. Die Schauspielerei und das Pathos, Elemente der Darstellungsform, geben dem Hamletcharakter, dem Helden, ihre Farbe, und er erschien schwach, gefühls-, gedanken- und wortreich, wie Schiller's Helden schönrednerisch. Dadurch kam ein Bruch, ein Widerspruch in das Werk. Das entdeckte Shakespeare selbst und machte aus der Noth eine Tugend. Er machte den Conflikt zwischen den durch die pathetisch-mimische Darstellung entstandenen Scheineigenschaften des Helden und dem intendirten, energischen Charakter rasch entschlossen zur fundamentalen Eigenschaft desselben. So hätte auch Schiller Wallenstein als Rhetor charakterisiren und dadurch das Rhetorische von seiner subjectiven Darstellungsweise auf den vorgestellten Gegenstand überwälzen können. Dadurch wäre er O. Ludwig's Kritik ausgewichen. So, glaube ich, entstand das wunderliche Hamletproblem in Shakespeare's Kopf, nicht durch ursprüngliche Conception. Ein anderes Beispiel verdeutliche meine Meinung. Antigone ist gewiß ein Charakter von herbster Entschlossenheit. Wenn sie aber, zum Tode verurtheilt, mit schluchzendem Nachtigallenlaut um ihr junges, blühendes Leben klagt, haben dies manche Kritiker als Widerspruch in der Characterzeichnung empfunden. Mit Unrecht. Die Klagescene ist eben eine Pathosscene, welche den lyrischen Gehalt der Situation der Heldin ausschöpft und ausklagt. Der Sinn der Actionsscenen sollte dadurch nicht alterirt werden. Wenn

es trotzdem geschieht, so ist das die erwähnte, optische Täuschung. Nun sind im Drama des Sophokles die lyrischen Partien und die rein dramatischen gesondert. Dies erschwert die optische Täuschung. Bei Shakespeare aber sind sie ineinander gewoben und dadurch nimmt Hamlet's Charakter die blasse lyrische Färbung an. Dies gewahrte Shakespeare und entschied: So soll er auch in Gottes Namen diese Farbe haben, mit welcher er „o'ersickled" ist! — Dies halte ich für die Lösung des Hamletproblems.

III.

Die moderne Schauspielkunst ist eine Entdeckung und Schöpfung des Zeitalters der Renaissance. Die Renaissance that den Menschen das Auge auf für die Weiten und Wunder des eigenen Gemüthes, für das Getriebe von Leidenschaften und Gedanken, welchem die Thaten entspringen, nnd erweckte in ihnen ein Interesse an den Vorgängen der inneren Welt, das nicht nur ein praktisches war. Der künstlerische Ausdruck dieses Interesses ist in seiner unmittelbarsten Form die Schauspielkunst in dem Sinne, in welchem wir sie verstehen. Um Shakespeare zu begreifen, muß man festhalten, daß die Entstehung und die jähe Entwicklung der jüngsten Kunst, mimisch die seelischen Vorgänge sinnfällig mittelst der eigenen Persönlichkeit so zu verkörpern, daß die Zuhörer sie mit Augen zu schauen, ja im eigenen Innern dieselben mitzuerleben meinen, in den Verlauf der Zeit fällt, während welcher Shakespeare für die Bühne dichtete, ja

daß diese Kunst in dem nämlichen Theater das Licht erblickte, dessen Hausdichter Shakespeare war. Dieses jähe Aufblühen der mimischen Kunst aus rohen, dürftigen Keimen, plötzlich, stürmisch, über Nacht, hat, wie sich von selbst versteht, auf die Art und Weise, für die Bühne zu dichten, die mächtigste Wirkung geübt. Indem der Poet sein Gedicht so einrichtete und formte, daß die neue Kunst das ihr eigenthümliche Ziel reichen, mannigfaltigen mimischen Spieles der Seelenbewegungen im Rahmen der Erzählung in Gesprächsform, — das alte Drama war nichts Anderes — ungehindert und gefördert vom Dichter zu verwirklichen vermochte, erfuhr die dramatische Poesie eine gewaltige Umwandlung, jene, durch welche sie aus der dialogisirten Erzählung zur selbständigen neuen ästhetischen Species des Drama's wurde.

In Shakespeare war die ganze dramatische Kunst vereinigt: das dichterische und das schauspielerische Element. Als er den Hamlet schrieb, wurde das schauspielerische Element schöpferisch und erregte und entzündete das dichterische zu einem Gebilde, in welchem das innerste Bedürfniß des schauspielerischen Schöpfertriebes Stillung finden, das schauspielerische Talent all' seine Kräfte entladen konnte. Die Schauspielerei muß sich zumeist mit der Rolle einer dienenden Kunst bescheiden, einer reproducirenden, wie man sagt. Der Dichter winkt sie heran, um das von ihm Geschaffene zu voller sinnlicher Erscheinung zu bringen. Er muß sein Werk so einrichten, daß der Schauspieler damit etwas anfangen und Wirkung erzielen kann, aber den Gegenstand bestimmt doch der Dichter, das Schauspielerische ist nur Mittel, nicht Zweck.

In „Hamlet“ kehrt sich das Verhältniß um. Die sonst nur reproducirende Kunst wird productiv, der Dichter muß das Drama so verfassen, solche Charaktere erfinden, solche Scenen herbeiführen, solche Reden entwerfen, daß die Schauspielkunst die ihr eigenthümlichsten und angemessensten Gegenstände empfange, an denen sie sich auslassen kann. Jede Kunst hat die ihren Mitteln homogenen Stoffe, die von der Form geforderten Stoffe. Der Schauspieler in Shakespeare hat in diesem Sinne den Hamlet gedichtet und hat der Schauspielerei, die sonst nur am Gerüst des Drama's rankt, von ihm getragen, oder sich in die Fugen seines Baues einnistet, einmal gestattet, zu treiben, zu wachsen, und das Gebilde, das sie erzeugen möchte, zu seiner vollen, ausgewachsenen Naturgestalt zu entwickeln. Der Vorläufer Hamlet's ist in dieser Beziehung Richard III. Gewiß regte den Dichter nicht ein abstrakter Begriff der Schauspielkunst an, sondern eine lebende Verkörperung derselben. Wahrscheinlich Richard Burbadge. Bezeichnend ist die Anekdote, daß Shakespeare Hamlet fett sein ließ, weil Burbadge körperliche Fülle hatte. Doch darf man, wenn ich die Entstehung Hamlet's als das Schöpferischwerden der Schauspielkunst definire, nicht an jenen Vorgang denken, den man unter dem auf den Leib schreiben einer Rolle versteht. Oder vielmehr dieser Vorgang ist etwas ganz Anderes, wenn ein genialer Dichter ihn vollzieht. Wenn Shakespeare's tiefsinniges Dichterauge Burbadge spielen sah, so regten und formten sich in seinen eigenen durch und durch mimischen Phantasie Visionen schauspielerische Möglichkeiten, von denen Burbadge selbst noch keine Ahnung

hatte. Der Rollenschneider macht dem Schauspieler Gelegenheiten, seine Glanzstücke anzubringen, der große Dichter, den der große Schauspieler anregt, sieht in diesem die Samenkörner möglicher schauspielerischer Schöpfungen, die noch kein Auge vor ihm gesehen hat, die der Schauspieler selbst nicht ahnt, sondern nur das second sight des Poeten unbestimmt schaut. In dieser Weise, vermittelt durch ein geniales schauspielerisches Individuum, ganz durchdrungen in allen Nerven von schauspielerischem Geiste, schuf Shakespeare im Hamlet eine Gestalt, welche gleichsam eine Essenz der Schauspielkunst ist, der dem mimischen schaffensdurstigen Instinkt vorschwebende, unbewußt ersehnte Gegenstand, das Ziel des schauspielerischen Dranges, die Rolle an sich. Jeder Kunst ist durch ihre Mittel ein Stoffgebiet angewiesen. Manches liegt an den Grenzen, Einiges aber liegt im Herzen desselben. An diesen Gegenständen, die im Herzen des Gebietes liegen, entfaltet sich die betreffende Kunst rastlos. Das ist die Bedeutung Hamlet's. Das fühlt noch heute jeder Schauspieler dieser Rolle an.

Tiefe Einsicht in's innerste Wesen beider Hälften der dramatischen Kunst, dieser fruchtbaren Umarmung der Poesie und Mimik, gewährt die Untersuchung, warum Hamlet als Rolle allen anderen Rollen unvergleichlich überlegen ist. — Was ist der congenialste, der eigentlichste Gegenstand des mimischen Spieles? Welches „Was" entspricht diesem „Wie"? Nach welchen Aufgaben schreit die Schauspielkunst und entladet sich in der Wollust der Stillung, wenn sie es findet? Wer diese Frage beantwortet, ist dem Hamletgeheimniß bedeutend näher

gekommen. Er erkennt, daß viele Eigenthümlichkeiten Hamlet's, auch Charakterzüge desselben, erzeugt sind durch die Natur derjenigen Kunst, für welche Shakespeare die dichterische Vorarbeit zu einer Schöpfung leistete, in welcher die Schauspielkunst ihr eigenes Wesen ganz entfalten konnte. Der Psycholog wird Hamlet nicht ergründen. In der Natur und in sich selbst wird der Menschenforscher, der das wirkliche Urbild zum Hamlet sucht, Manches entdecken, was ihn an Hamlet erinnert. Vieles an Hamlet kam aber nicht durch Shakespeare's Menschen- und Selbstbeobachtung in Hamlet hinein, sondern entstammt der Natur und dem Geist der Kunst, für welche Hamlet geschaffen ist. Viele Eigenschaften Hamlet's sind formal, nicht material zu erklären. Beinahe unwiderstehlich verlockt Hamlet zum Versuch, ihn rein psychologisch auszudeuten, aber der irrationale Rest, den jede rein psychologische Ausrechnung ergibt, die Incongruenzen mit Natur und Vernunft, welche die schlaueste Sophistik nicht wegdisputiren kann, entspringen der Natur der Kunst, für welche Hamlet als Aufgabe gedichtet ist.

Gehen wir der oben gestellten Frage zu Leibe. Welches ist der der mimischen Darstellung völlig congeniale Gegenstand?

Die allgemein gefaßte Antwort wird zunächst lauten: Seelische Vorgänge. Näher bestimmt, solche seelische Vorgänge, die schon in der Naturwirklichkeit solche mimische, sichtbare und hörbare körperliche Symptome haben, daß der Beobachter in diesen Symptomen den Seelenvorgang selbst zu sehen und zu hören glaubt und zum

sympathetischen Mitempfinden des betreffenden Seelenvorganges sich genöthigt fühlt. Damit soll nicht gesagt sein, daß der Mime eingeschränkt sei auf Seelenvorgänge, welche sich in der Natur vorfinden. Der dramatische Dichter geht über die Natur hinaus, neue, höchst complicirte Seelenvorgänge für mimische Darstellung zurechtmachend. Aber sie müssen durch mimische Darstellungsmittel deutlich und packend ausdrückbar sein, wie dieß z. B. beim Zornausbruch, beim Uebermanntwerden durch Rührung, beim Ausplatzen verhaltener Heiterkeit und dergleichen der Fall ist.

Daß seelische Vorgänge der natürliche Gegenstand der Schauspielkunst sind, ist nicht ohne Weiteres selbstverständlich. Viele ältere Stücke sind stark durchwuchert von rein physikalischen oder mechanischen Menschenactionen, die allerdings mannigfach mit seelischem Gehalt durchsetzt sind, psychische Triebfedern haben u. s. w., bei welchen aber das Seelische doch nur Nebensache ist, nicht der wesentliche Darstellungsgegenstand. Von dieser Art sind alle Schlachten und Gefechte, in welchen die älteren Historien culminiren. Auch die Kämpfe, die statt mit Waffen mit scharfen Worten ausgetragen werden, gehören noch in diese Kategorie. Erst in Shakespeare's Hamletperiode drängt sich das Seelische vor und beansprucht selbstständiges Interesse. Die Parallelerscheinung ist das Hervortreten des eigentlich Schauspielerischen, der mimischen Seelenmalerei. Der Abend, die Nacht und der Morgen vor der Entscheidungsschlacht wurden in Folge dessen wichtiger als die Schlacht selbst, die Nerven interessanter als die Muskeln. Denn Richard III. vor

Bosworth gab dem Schauspieler Anlaß zu einer erschütternden Schöpfung, und, um ihm diese zu ermöglichen, drang eine Fülle lyrisch-pathetischer Coloratur, mimischer Stimmungsmalerei, in die dramatische Dichtung ein. Diese dichterischen Vorarbeiten für den Schauspieler nisteten sich in den Bau der äußerlichen Haupt- und Staatsaction mit ihren politischen Berathungen, Streitereien, Heereszügen und Schlachten ein.

Der vorwiegende Gegenstand der neuen dramatischen Kunst, in welcher das mimische Element überwog, war das Arbeiten des Gemüthes zur That hin, und die Rückwirkung der That auf das Gemüth des Thäters. Damit erlebte die dramatische Composition eine völlige Umgestaltung. Der große Hauptaccent fiel auf die Eine entscheidende That des Helden, ja dadurch erst kam es auf, dem Drama Einen Haupthelden zu geben. Vorher folgte Begebenheit auf Begebenheit, eine der anderen gleichwerthig, jede Scene hatte ihren Helden. In „Hamlet", in „Julius Cäsar", in „Macbeth", in „Othello" bewegt sich das Ganze um Eine That, die der Held in die Welt setzt und die, ihn zu neuen Thaten zwingend und reizend, auf ihn zurückwirkt. Richard III. ist die erste Tragödie Shakespeare's, die so componirt ist.

Was sich also herausschälte als der dem Schauspieler erlesenste Gegenstand im Drama, ist das seelische Ringen eines Menschen zu einer That hin. Das ist nun der Vorwurf „Hamlet's".

Je schwerer dem Helden die That wird, je mannigfaltiger und heftiger die Affecte sind, die sie ihm abnöthigt, je wechselnder und reicher, innerlich contrastirter

das seelische Farbenspiel, desto besser für den Schauspieler. Das alte Drama gab dem Mimen nur einfache, einfärbige Affecte darzustellen, das neue malte einen Affect, gebrochen durch den anderen, es entdeckte die Nüance, den Widerschein, die Nachwirkung Einer Empfindung in die ihr folgende, die feinen Uebergänge, die gebrochenen Lichter, Alles, wovon Marlowe's Stil noch keine Spur zeigt und woran die schauspielerische Genialität sich entzündet.

Hamlet ist in dieser Hinsicht ein wahrer Ausbruch. Der Dichter schwelgt in der frisch erschlossenen Welt schauspielerischer Seelenmalerei.

Man sieht, wie sich ein Mensch, dem seine That schwer wird, als nöthig erwies, um dem spieldurstigen Mimen genug zu thun. Alles Seelische mußte ja im Helden aufgewühlt und durcheinander gebracht werden, um alle Kräfte des Schauspielers in Bewegung zu bringen.

Der Held mußte ein Mensch sein, der auf jeden Reiz lebhaft, mimisch reagirte. So entstand ein Charakter, der etwas Schauspielerisches an sich hat.

Man kann, wenn man der Verdeutlichung zulieb die Sache etwas übertreiben will, Hamlet definiren als einen Charakter, der die für den Schauspieler wirksamsten Eigenschaften so vollzählig beisammen hat, daß sich die Schauspielkunst an ihm erschöpfend ausleben kann. Hamlet ist einerseits dem Leben abgelauscht, andererseits als Leckerbissen für den Mimen zubereitet.

Das Geheimniß dieser Zubereitung liegt theilweise darin, daß Hamlet im Drama selbst immer etwas

spielt. Außer den verschiedenen Affecten, die zum Mitempfinden fortreißen, sind für den Schauspieler am Dankbarsten seelische Vorgänge, welche selbst schon in der Wirklichkeit ein Element des Spieles in sich haben. Der Conflict zwischen innerem Sein und äußerem Schein ist ein Urmotiv der Schauspielerei, ihr liebster Stoff.

In Richard III. war Shakespeare auf das Motiv der Heuchelei gerathen, mit deren biedermännischer Maske Richard seine Raubthiernatur verdeckt, und durch die sie doch mit grünen Augen hindurchblitzt, um plötzlich loszubrechen. Bis auf die Höhe des Drama's beruht die Richardrolle auf dieser mimischen Figur.

Dann vertauscht Shakespeare sie mit der Figur des Richard, der sein inneres Bangen durch gespielte Sicherheit und Verachtung des Gegners niederzwingt. Wie der Ausruf „Den Kopf ihm ab!" den Gipfel des ersten Theiles der Rolle bezeichnet, so der nächtliche Monolog „Ein and'res Pferd! Verbindet meine Wunden!" den Höhepunkt des zweiten Theiles. „Richard III." wirkt durch Spiel im Spiel. Dieses Spiel im Spiel ist nun im „Hamlet" auf's Aeußerste getrieben.

Hamlet heuchelt nicht wie Richard, aber er spielt in irgend einer Weise das ganze Stück hindurch eine Rolle. Vom zweiten Act an die des verstellten Wahnsinnes, durch den sein wirklicher Zustand hindurchscheint. Auf diese Figur ist die Rolle gestellt. Dazwischen fürstliches Repräsentiren, also wieder ein Spiel im Spiel, hinter all' diesen Masken die grübelnde Schwermuth, und dann die Leidenschaft, welche sein Spiel verdeckt, in den Höhepunkten aufflammend. In diesem stofflich

Schauspielerischen liegt die Ursache der schauspielerischen Wirksamkeit einiger berühmter Shakespeare-Rollen. Macbeth's Doppelspiel: der gastliche, biedere Wirth nach Außen, Mordgedanken im Inneren hegend, der lächelnde König, die Gäste empfangend, Banquo vermissend, von schauerlichen Visionen und Gewissensfolter aus der Rolle geworfen. Othello, Lear, Coriolan, mehr oder minder ist überall Spiel im Spiel, Repräsentiren, Fassung, Geduld, Demuth erzwingen und erkünsteln, also Spiel, das mimische Grundmotiv dieser Rollen.



Der Hamlet Mounet-Sully's.

(Gelegentlich seines Gastspieles in Wien).

Der Hamlet Mounet-Sully's hat bei Vielen bedenkliches Kopfschütteln, ja sogar spöttische Heiterkeit erregt. Obwohl auch mir diese Empfindung nicht fremd geblieben ist, so halte ich sie doch für irrig. Der Deutsche hat sich gewöhnt, den unergründlichen Dänenprinzen als Symbol deutschen Wesens anzusehen, fühlt sich allein befähigt und berechtigt, ihn zu verstehen, und empfindet es wie eine Carikirung seiner selbst, wenn ein Romane, insbesondere ein Franzose, sich untersteht, den Hamlet in seiner Weise aufzufassen und zu spielen. Schon die Uebersetzung in's Französische berührt uns bei gewissen Stellen wie Parodie. Durchdrungen von dem der nationalen Eitelkeit so schmeichelhaften Gefühl, daß ein französischer Schauspieler dem Hamlet überhaupt nicht gewachsen sein kann, blicken wir mit verächtlichem Mitleid auf die „Auffassung" nieder, welche derselbe seiner Darstellung zu Grunde gelegt hat. In dieser Stimmung steckt viel Engherzigkeit, im menschlichen Sinne und im künstlerischen. Bei einem wohlgezeugten lebendigen Kunstwerk gibt es keine ausschließlich richtige authentische Auslegung. Streng eindeutig

ist nur ein mathematischer Lehrsatz. Schon in einem Gesetz muß mehr Sinn enthalten sein, als der Verfasser desselben mit Wissen und Willen in dasselbe hineinlegte, wenn es sich auf die Dauer den Einzelfällen gegenüber bewähren soll, an die der Gesetzgeber nicht gedacht hat und die doch danach entschieden werden müssen. Darum reicht Scharfsinn nicht aus, ein gutes Gesetz zu machen, die Wundergabe der Weisheit muß ihren Segen dazu spenden. Und nun gar ein Dichterwerk! Die Unerschöpflichkeit an Deutungen, welche es anregt und zuläßt, ist die Quelle seines vom Wandel der Zeiten unberührbaren Lebens. Es geht nicht an, eine Auffassung, wäre es auch die des Dichters selbst, zum Dogma zu erheben und jede andere zu verketzern. Am Schlimmsten fährt der Schauspieler dabei, wenn man ihm die Freiheit der Auslegung ungebührlich einengen will. Mittelst seiner individuellen Persönlichkeit soll er ja den vom Dichter umrissenen Charakter mit Leben erfüllen, er ist selbst schon eine individuelle Auffassung der gedichteten Gestalt, und man unterbindet ihm die schöpferische Ader, wenn man ihm sein Recht verkürzt, den Dichter in seiner Weise zu deuten. Daß damit zügelloser Willkür nicht das Wort geredet, nicht jede querköpfige Verzerrung als berechtigt hingestellt werden soll, versteht sich von selbst. Wenn die Auffassung des Schauspielers nur an sich selbst schön, wahr, tief und interessant ist, und wenn er sie, ohne dem Worte des Dichters Gewalt anzuthun, schauspielerisch in blutvolles, pulsirendes, athmendes Leben zu verwandeln vermag, dann rechte man nicht weiter mit ihm. Meines Bedünkens ist solcher Freisinn

im Geiste Shakespeare's. Hat Shakespeare doch in Allem aus dem Herzen der Schauspielkunst heraus gedichtet, jedes Bedürfniß des Darstellers vorempfunden. Wohl hat er diesem den Weg vorgeschrieben, aber dieser Weg ist nicht ein messerschmaler Grat, wo jeder Schritt nach rechts oder links ein Fehltritt ist, sondern es ist eine breite Straße, die jeder schauspielerischen Persönlichkeit freien Spielraum gewährt. Jede schauspielerische Variation des dichterischen Thema's, das Shakespeare angibt, hat ihre besonderen Schönheiten, die der anderen fehlen. An diese halte man sich und behellige den Schauspieler nicht mit der unerfüllbaren Forderung, den Hamlet „an sich" zu spielen, was nicht viel klüger ist, als ob man einen Hund haben wollte, der nicht Spitz, nicht Pudel, nicht Windspiel, nicht Dogge ist, sondern eben nur „Hund", der Hund schlechtweg, der Hund „an sich."

Wer eine runde, restlose Lösung des Problems erwartet, welches uns Hamlet's räthselhafter Charakter aufgibt, der seine Möglichkeit nur durch seine leibhaftige Wirklichkeit erweist, hat den Hamlet eigentlich schon mißverstanden. Ist er doch verwandt mit jener imaginären Wolke, mit welcher Hamlet den Hamletforscher Polonius zum Besten hält. Die Hamletgelehrten können sich von der Vorstellung nicht losreißen, Shakespeare habe seinen Hamlet mit dem nämlichen Aufwand lächerlichen Tiefsinns und komischer Ernsthaftigkeit ergrübelt und construirt, mit welchem sie über ihn in's Reine zu kommen suchen. Mir erscheint er als eine verwegen improvisirte Ausgeburt genialen Uebermuths, den es gelüstet, einmal Alles, was sonst im Dichter-Innern ver-

schwiegen summt, wie ein wilder Bienenschwarm in einem hohlen Baum, loszulassen, daß es den Menschen um die Köpfe schwärmt. All' seinen Tiefsinn, seine bitterste Ironie, seine dunkelsten und holdesten Phantasmen, seinen ausgelassensten Humor, Wahnsinn und Weisheit, uralte Sage und gestern Erlebtes, Schwermuth, Lustigkeit, Spott, Witz, Wuth, Grimm über Gott und Schicksal, Verdrießlichkeit über Theatersachen, menschenkennerische Bosheit, die ganze flirrende, in allen Farben spielende Welt, die ein Geist wie Shakespeare chaotisch in sich trägt, hat der Dichter einmal auf eine Gestalt entladen, im Ueberschwange eines zwischen Selbstvergötterung und Selbstverhöhnung schwankenden Kraftgefühles in das Gefäß eines Bühnenstückes ergossen, das die Menschen im Innersten packt, obwohl oder weil es nicht ganz zu verstehen ist: „Laßt Phantasie, mit allen ihren Chören, Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft, doch, merkt euch wohl! nicht ohne Narrheit hören", heißt es im Vorspiel zu „Faust". Eine solche Schöpfung, in welcher glühendes Leben seine unmittelbare Form gewinnt, muß räthselhaft sein, vieldeutig, wie die abenteuerlichen Gebilde, zu welchen siedendes Blei, in kaltes Wasser getropft, gerinnt, Figuren, aus denen Jeder herausdeutet, was ihm gerade nahe liegt. Wie man auch Hamlet, dieses Geschöpf genialer Laune, eines im Sinne Nietzsche's „tanzenden" Genius auffassen möge, eine bewegliche, tanzende Feuerseele muß er haben. Blitzartig durchzuckt sein Geist in einem Hui Ideenfolgen, die gewöhnliche Köpfe Schritt vor Schritt durchmessen, schnellt momentan aus einer Stimmung in die andere.

Sein Wollen ist durch Reflexion gelähmt, sagt man, und stellt sich dabei etwas Schwerfälliges, Dickflüssiges vor. In einem Menschen aber, der vor Geist und Gescheitheit nicht fertig bringen kann, was der erste Beste, was Laertes kann, der Dummheiten macht aus Genialität, geht's gar lustig und lebendig zu. Der Hamlet Mounet-Sully's hat eine solche tanzende Seele. Ich habe vor ihm noch keinen Hamlet gesehen, der sie hatte. Mounet-Sully kann das Denken schauspielerisch darstellen, die bizarren Einfälle springen ihm nur so aus dem Kopf, gedacht, gesagt. Wenn Polonius zu ihm tritt, da er eben den König entlarvt hat und ihn zur Mutter entbietet — vom schwindelnden Gipfel seines Triumphgefühles weg, ohne Uebergang, urplötzlich, deutet er hinauf: „Seht Ihr die Wolke dort . ." u. s. w. Das ist echter Hamlet, echter Shakespeare. Und wie spricht er den Monolog „Sein oder Nichtsein"; er spricht ihn nicht, er denkt ihn, er lebt ihn. Aus Lichtenberg's Bericht wissen wir, daß dies nicht einmal Garrick konnte. Was will es solchen seltenen Vorzügen gegenüber bedeuten, wenn man nicht aus Allem klug wird, was er macht! Ist ein Hamlet, den man ganz versteht, noch Hamlet? Mounet-Sully hat sich der Hamletfigur wohl überhaupt nicht grübelnd bemächtigt, sondern mimisch.

Vielleicht wäre er verlegen, wenn er über seine „Auffassung" in Begriffen und Worten Rede stehen sollte. Er kann seine Meinung nur spielen. Er scheint überhaupt ein geborener Schauspieler zu sein, einer, in dem die Dionysischen Seelenkräfte noch wirken und leben, welche die Schauspielkunst geschaffen haben. Naive,

trunkene Hingabe an die Gestalt, von der seine Phantasie besessen ist, verräth sich in Allem, was er thut. Es fällt ihm schwer, seine Rede zum Tonfall alltäglichen Sprechens zu ernüchtern; seinem Gang, seinen Stellungen, seinen Bewegungen fühlt man's an, daß ihm der Drang zu mimischem Tanze in allen Gliedern zuckt. Sangartige Rede und tanzartige Bewegung ist eben der Ursprung der Schauspielkunst, dem Mounet-Sully sich seelisch näher fühlt, als ihrem Ende, dem Imitiren der alltäglichen Wirklichkeit. — Vieles, was an seinem Hamlet befremdet und verdrießt, hat der Bearbeiter zu verantworten, der nicht nur das Stück, sondern auch dem Schauspieler die stärksten Wirkungen verdorben hat. So läßt er im ersten Act Hamlet nicht mit dem Geist abgehen, sondern Hamlet schickt nur seine Begleiter fort. Nun lese man in Lichtenberg's Briefen aus England den Bericht über die ungeheuere Wirkung, welche Garrik durch diesen Abgang erzielte. — An der französischen Inscenirung entzückte uns ein ein einziger Zug: in der Schauspielscene, in dem Augenblick, da Luciano das Gift in's Ohr des schlafenden Königs gießt, läuft König Claudius davon, wie von Furien gepeitscht, wie Kain, da ihn Gottes Fluch in die Welt jagte, Haar und Mantel flattern hinter ihm her. Die Wirkung ist gewaltig. — Mounet-Sully wirkt hin und wieder komisch, zum Lachen reizend, wie jeder Begeisterte vor nüchternen Menschen. Wenn er bei aufgezogenem Vorhang vor dem Publicum erscheint, um zu danken, spielt er seine Rolle fort. „Ich will beten geh'n", sagt Hamlet am Schluß des ersten Actes. Applaus, der Vorhang

geht auf, Hamlet liest, sich bekreuzend, in einem Gebetbuch, blickt auf und nickt dankend gegen das Publicum. Wenn das Comödie ist, was ich nicht glaube, so ist es lächerlich. Immerhin ziehen wir diese Seltsamkeit der Manier einer berühmten Schauspielerin vor, mit dem Ausdrucke schmachtender, Ruhe erflehender Erschöpftheit zu danken, als hätte sie soeben nicht eine künstlerische Leistung vollführt, sondern einen nervösen Anfall überstanden.



Otto Ludwig und Friedrich Schiller.

I.

Wenn ich in der Einbildung die beiden Dichtergestalten Friedrich Schiller und Otto Ludwig nebeneinander stelle, ihr Wesen, wie ihr Leben und Schaffen es offenbart, klar und tief empfindend, dann wird mir das Urtheil, das Ludwig über Schiller und seinen Wallenstein fällte, so ganz und gar verständlich, daß ich ganz genau einzusehen meine, in welchem Sinne es wahr ist, in welchem falsch und ungerecht.

Beide Dichter erlagen hoffnungslosem Siechthum in der Periode des Lebens, in welchem die Ernte beginnt, in welcher die ersten ganz reifen Früchte von selbst vom Baume fallen, und bald alle Hände heran müssen, um die unerhoffte Fülle unter Dach und Fach zu bringen. Beide starben, als nach entschwundener leiblicher Jugend ihre Stirne zu glühen begann „von jener Jugend, die uns nie entfliegt“, wie Göthe in seinem Epilog zu Schillers „Glocke“, zu Schillers Leben sagt. Schiller an der Lungenschwindsucht, jede Minute, jedem Athemzug, den er seiner Krankheit abringen und ablisten konnte,

durch schöpferische Thaten ausfüllend, auf dem Todtenbett ein Geschlecht unsterblicher Kinder zeugend, seines Könnens, daß er sich in jahrelanger stiller Vorarbeit erworben, so sicher, daß es ihm zu Gebote stand, wenn ein Sonnenstrahl ihn in seiner Arbeitsstube in einer schmerzlosen Ruhepause traf; was er wollte, entschleierte sich in ihm mehr und mehr. Die sieben Jahre, in welchen die schöpferische Quellader in sein Herz zurückgetreten schien, lagen hinter ihm. Sie fielen vor Beginn des „Wallenstein". In dieser langen Zeit schuf er keine großen Dichterwerke, weil er sich selber umschuf und erbaute, sich in philosophische Studien, in die Geschichte versenkend, und jene großen, wesentlichen Lebens- und Menschenerfahrungen sammelnd, ohne die Keiner der Menschen große nnd wesentliche Geschicke darstellend zu deuten vermag. Lebenssorge, Berufsarbeit und jene Art von Liebe, die allein das Leben in seiner Tiefe verstehen lehrt, die gesunde Liebe, auf welcher die Ehe und die Familie beruht, versahen seine Dichterseele mit Stoff und Gehalt. Erfahrungen, die z. B. Göthe an seiner eigenen Person nie so recht gemacht hat. Die letzte Periode Schiller's, die seines großen Schaffens und Strebens, seines „Opferfestes", prägte wohl in Göthe's Gemüth den tiefsten und großartigsten Eindruck, den dieser jemals erlebt hat. Wenn er später, da diese Epoche, in welcher Schiller ihn selbst wieder zum Dichter gemacht hatte, schon weit hinter ihm lag, zu Eckermann von Schiller sprach, da fühlt man's ihm an, daß es ihn überrieselte, wie bei den erhebendsten Stellen einer Tragödie. Ja, ich meine, er hätte als Greis das Bild des alten Faust, der erblindet ungebrochen schafft

und schafft, während die Lemuren vor seinen Füßen schon sein Grab schaufeln, niemals so groß im Geiste geschaut, wenn er nicht mit seinen leiblichen Augen Schiller gesehen hätte, wie er sich die Unsterblichkeit schuf in körperlichen und seelischen Zuständen, in welchen Göthe vielleicht in seiner Qual verstummt wäre. So war Schiller.

Und Otto Ludwig? Er verkam an einer Krankheit, deren Natur heute noch nicht aufgeklärt ist. Wir blicken nicht tief in's Menschenwesen. Wir sehen die dunkle Wurzel nicht, die das, was man eines Menschen Leben nennt, an's Licht hinaustreibt. Eines Menschen künstlerische Wesenheit, seine Werke, seine persönlichen Schicksale und seine leibliche Eigenart, von dem Ausdruck seiner Augen an bis zu der Krankheit, die sein Tod ist, all' das durchschauen wir nicht in seinem innerlichen geheimnißvollen Zusammenhange, es besteht für uns zufällig nebeneinander, und das Kostbarste, was uns ein Dichter oder ein Biograph geben kann, ist das Gefühl, als ob das Alles nur verschiedene Erscheinungsformen Eines und desselben Dinges wären. In all' das sehen wir nicht klar hinein. Aber für mich besteht kein Zweifel, daß all' die Absonderlichkeiten des Ludwig'schen Wesens, Lebens und Schaffens Einen gemeinsamen Grund haben, daß in seinem Kerne etwas war, — etwas Krankes, Irres?, — das wir nicht mit Einem Worte prägnant benennen, wohl aber, wenn wir sein Gesammtbild in uns hegen, deutlich empfinden können. Schon sein Schaffen, dessen innerste, dem Worte sich schamhaft entziehende Heimlichkeiten er sich selbst schriftlich beichtet. Was er beichtet und noch mehr, daß er es beichtet. Ein Dichter, der sich beim innerlichen

Zeugen und Empfangen, das Licht in der Hand, zusieht, und, was er beobachtet hat, aufzeichnet! Was ihm seine Dichterkraft, sich selbst überlassen, von selbst hervorbrachte, das genügt ihm nicht. Er entschließt sich, seine eigene innerste dichterische Persönlichkeit umzuarbeiten. „Künftig will ich's besser und immer besser machen", so läßt sich die normale Wirkung dichterischer Selbstkritik auf den dichterischen Reifeproceß ausdrücken. Durch schaffendes Ueben seiner Kunst, von Werk zu Werk, wächst und reift die dichterische Kraft und Kunst. Ludwig entschloß sich, erst sein Selbst anders und besser zu machen, sich zum „Ideal seiner selbst" emporzuentwickeln, damit die Erzeugnisse seiner selbst, seine Werke, andere und bessere würden, solche, die seiner zersetzenden Kritik genügten. Das ist nicht ganz natürlich, aber wer kann ganz natürlich, ohne innnere Verrenkungen, sich entwickeln in Zeiten, wo alle natürlichen Lebensbedingungen dem Werden echter dramatischer Kunst nicht günstig liegen, zum Theil gänzlich fehlen? Man kann auch durch solche innere Arbeit an sich selbst, mögen auch die Musen vor ihr die Augen schaudernd verschließen, zum Ziele gelangen, an welchem die Musen ihre Augen wieder aufschlagen und wieder lächeln.

Auch Schiller ging diesen Weg, um aus Sturm und Drang zur Classicität zu gelangen. Fast alle großen Dichtergenien der neueren Zeit sind gelegentlich zu den „Müttern" hinabgestiegen, um dort ihr Ideal zu holen; ein gewagter Gang, wobei man wohl mit Mephistopheles denken mag: „Neugierig bin ich, ob er wiederkommt." Nun, Schiller kam wieder, der Nämliche, der er war,

und doch verjüngt, veredelt, wie von einem Gott berührt, äußerlich krank, innerlich genesen. Für Kleist, für Otto Ludwig wurde der Gang zu den Müttern, die bewußte Umschaffung ihres Selbst, zum tragischen Verhängniß. Shakespeare schien Ludwig das „Ideal seiner selbst", der vollkommenste Muster-Vertreter jenes Typus, von dem er selbst sich ein unvollkommenes, durch der Zeiten Ungunst verkümmertes Exemplar dünkte. In Shakespeare, wie er sich dessen künstlerisches Ich, sich in seine Werke versenkend, sie bis ihre feinsten Nervenverzweigungen nachschaffend, in sich construirte, strebte er sich zu verwandeln. Und er bearbeitete sein Selbst, vergriff und versündigte sich an den zartesten, lichtscheuesten Processen in der Dichterseele, scheuchte durch Zusehen seine Psyche von dem Nest auf, wo sie brütete. Das erwähnte Bekenntniß über sein Schaffen, das „Formen- und Farbenspectrum", ist eine Urkunde über dies systematisch betriebene Beleidigen der Wurzeln seiner Kraft. So betrieben, kann natürlich die Umarbeitung des eigenen Selbst niemals zum Abschluß kommen. Wie der dämonische Goldschmied Cardillac sich nicht entschließen kann, einen von ihm angefertigten Schmuck als vollendet aus der Hand zu geben, so konnte sich Otto Ludwig nie aus der Hand geben und von der Vorarbeit an sich selbst rüstig zum eigentlichen Schaffen schreiten. Schiller, nachdem er sein dichterisches Wesen gebildet, vertieft, geklärt und gestählt hatte, nicht sich selbst im Spiegel belauernd, sondern dem Erdgeist, der ihm im Thatensturm der Geschichte erschien, in's Antlitz schauend, allerdings bisweilen durch die Brille Kant's, Schiller

sagte eines Tages zu sich selbst: „Jetzt bin ich mit mir selber fertig, jetzt an die Arbeit“. Und die Arbeit gedieh, trotz Krankheit und Sorgen. Das hat Ludwig nie zu sich gesagt, höchstens in Augenblicken der Selbsttäuschung. Er arbeitete an sich fort und fort, beschäftigt mit den Mitteln zu den Mitteln eines Zweckes, wie Penelope an ihrem Schleier, wie Hamlet an seinem Rachewerk. Und seine Krankheit wuchs und wuchs, wie die Gedankenmasse ihn höher und höher umthürmte, in die er sich grübelnd vergrub. Ihm mochte es so scheinen, als ob die Krankheit als äußerlicher Zufall ihm die Früchte seiner inneren Arbeit wegrisse, da er sie eben pflücken wollte. Auch theilnehmende Freunde mochten die innere Lage Ludwig's so auffassen, und sich mit Julian Schmidt über die abgeschmackten Experimente schmerzlich entrüsten, die der gute Weltgeist mit Ludwig's Gliedmaßen vornahm; für mich aber ist kein Zweifel, daß die Zerstörung von Ludwig's äußerlich hünenhaftem physischem Organismus und das Zerdenken seines genialen dichterischen Ich, gegen welches er ankämpfte, durch den Versuch, aus Shakespeare's unzerdachten Ich heraus zu schaffen, ein und derselbe Proceß sind, äußerlich und innerlich gesehen. Aus Einem Embryo entwickelte sich Beides. Die Keimzelle dieses Gräßlichen, wer wollte sie bezeichnen? Aber schon in dem hermaphroditischen Schwanken seines Genius zwischen Musik und dramatischer Kunst, in dem Contrast zwischen dem ganz passiven Schauen seiner in farbiges Licht getauchten Gestaltengruppen, wie jene Beichte es beschreibt, und seinem eiskalten und eisklaren Reflectiren kündigt sich

die künftige Zerstörung dem an, der in diesen Regionen, in welche die exacte Wissenschaft nie dringen wird, zu ahnen versteht.

Darum ist Otto Ludwig's Krankenbett und Sterbelager ein so ganz anderes als jenes Schiller's. Hier ein Gestalten und Vollenden bis zum letzten Athemzuge, die letzten schöpferischen Phantasien verlieren sich in die des letzten Fiebers, ein beschleunigtes Einbringen der Ernte, ehe es Nacht wird; dort das unheimliche Bild des Kranken, der seine Skizzen haufenweise verbrennt: „All' diese Seelen wollen Leiber von mir haben, sie umgeben bei Nacht mein Bett, das muß ein Ende nehmen!“ Und jenes furchbare Bekenntniß: „Vorgestern besaß ich geistige Gewandtheit, der keine Wendung zu schwer erschien, eine ganze Arbeit übersah ich in Klarheit, bis in das kleinste Detail, heute kann ich mich kaum entsinnen, wovon die Arbeit überhaupt handelt, und aus dem vergeblichen Sinnen wird immer wieder wacher oder wirklicher Schlaf, gänzliche Gedankenlosigkeit. O, das ist schlimm für Weib und Kind; es wäre es noch mehr für mich, wenn ich mir die Sache klar vorstellen könnte“. Welches innere Elend und welche Bewußtheit!

So kam es, daß Otto Ludwig in der Periode des Lebens, welche Früchte bringt, ganz und gar überwuchert war von Gedankengebilden der „schöpferischen Kritik“.

Ob dieser Ausgang unvermeidlich war oder nicht, ob ihn die Moiren dem Dichter unwiderruflich bestimmt hatten oder nicht, Eine Bemerkung kann ich nicht unter-

drücken: Otto Ludwig ist auch verdorben an Sorgen um den Unterhalt für sich und die Seinigen. Es ist unglaublich, mit wie wenig er zufrieden war, und es ist unglaublich, das sich kein Fürst fand (eine nach Jahresfrist versiegende bayerische Pension fällt nicht in's Gewicht), kein reicher Gönner der Künste, der dem Dichter des „Erbförster", der „Makkabäer", „Zwischen Himmel und Erde" aus der Noth half und ihm ungestörtes Schaffen ermöglichte. „Nur ein Blick auf zwei oder drei Jahre völliger Sorglosigkeit und einige Tragödien sollten sich aufbauen, deren sich meine Nation und Zeit nicht zu schämen haben sollte", schrieb der Dichter 1859, dem Jahre des Schillerfestes, in seinen Hauskalender. Auch dieses Blatt gehört in die deutsche Geschichte.

II.

Die charakteristische Grundgeberde des Ludwig'schen Geistes ist die energische Wendung in's eigene Innere; der scharfe, ja stechende, nach innen zielende Blick, der deutlich ausnimmt, was innen dämmerig vorgeht, die monomanisch leidenschaftliche Arbeit an sich selbst, um aus sich das, gerade das zu machen, was das ewig grübelnde Haupt als das Richtige ausgesonnen hat. Und alle Hauptgestalten, die er geschaffen, ganz oder halb geschaffen hat, so unähnlich sie unter einander sein mögen, haben diesen Familienzug mit ihrem Erzeuger gemeinsam. Jedes Ziel, wonach sie streben, stellt sich ihnen als ein innerliches Ziel dar, als ein Bewußtseinszustand,

den zu erleben sie Alles daran setzen und wagen. Selbst Judah, der Mann der äußeren That, der Befreier seines Volkes, ist so geartet. Die Befreiung Israels erscheint ihm als der höchste, durch langes Fasten, durch rastlose Arbeit vorbereitete, durch die höchste Selbstaufopferung erkaufte innere Triumph eines überspannten Selbstgefühles, das sich der äußersten Verachtung derjenigen, für die Judah kämpft und leidet, kaum erwehren kann, ja in dem Unwerthe der Anderen, wie im eigenen Werthe, in Momenten der Demüthigung, des Zornes oder des Sieges schwelgt bis zur Besinnungslosigkeit. Das ist ja eben Judah's Schuld. Und so ist in seiner Art Cardillac mit seiner Doppelmonomanie des künstlerischen Vollendungsdranges und der Mordgier, so ist der Erbförster, der Alles hinwirft, um nur zu erleben, daß er zu seinem Rechte kommt, so ist der Federchensucher Apollonius Nettenmair, der seiner Monomanie für innere Reinlichkeit Alles opfert, den Besitz der Geliebten, das eigene Glück, so ist der „Wahrheitsjäger" Herzog Albrecht im Fragmente „Der Engel von Augsburg", so ist „Jud' Süß" in dem Entwurfe, den Ludwig hinterließ. In allen jene Ludwig'sche Grundgeberde: sich mehr und mehr potenzirendes monomanisches Streben nach einem inneren Ziel, zu dessen Verwirklichung selbst die imposantesten und ungeheuerlichsten äußeren Thaten, Welteroberung, Weltzerstörung, nur die Mittel sind, und der unbedenklich jede andere eigene Befriedigung, das eigene Leben selbst, geopfert wird; diese zunehmende Isolirung, grandiose Verachtung der Anderen, die nur um seinetwillen da sind, mit sich

allein sein, allen ein Räthsel, nur sich selbst verstehend, das sind die typischen Züge der Gestalt, die im Mittelpunkte fast aller Ludwig'schen Dramenpläne steht, als ein Spiegelbild seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit. Die eigentliche, ganz authentische und leibhaftige Incarnation dieser geistigen Grundgeberde Ludwig's, durch die er als Künstler ebenso in sich unterging, wie er seine Helden an diesem ihren Charakter tragisch zu Grunde gehen ließ, sollte Wallenstein werden. „Leben und Tod Albrecht's von Waldstein, tragische Historie in 5 Acten", so sind die Planhefte, die Ludwig hinterließ, betitelt. Das innere Ziel dieses weltgeschichtlichen Monomanen sollte sein: vollwichtige, überquellende Vergeltung für die demüthigende Absetzung auf dem Reichstage zu Regensburg durch den höchsten eigenen Triumph über den Kaiser und namentlich über den Herzog Maximilian von Bayern.

Das ist hier der Schmuck Cardillac's, das Recht des Erbförsters, das gute Gewissen des Apollonius, die Wahrheit Herzog Albrecht's. Diese Gestalt erschien Ludwig im Brennpunkte der deutschen Begebenheiten jenes Zeitalters. Die Vorgänge in der inneren Welt dieses titanischen Ich, der Alles daran setzt, einen ungeheueren Augenblick des Triumphes zu erleben, der ihm zum einzigem Zwecke seines Daseins geworden ist, erscheinen dem Dichter als das die äußere Welt Bewegende, als die persönliche Ursache der geschichtlichen Ereignisse. Diese Gestalt hielt Otto Ludwig unbedenklich für den geschichtlichen Wallenstein, mit der Kühnheit des echten Dichterpropheten, der gar nicht zu zweifeln ver-

mag, in den Erscheinungen seiner Phantasie, die ihm aus den Geschichtsquellen auftauchen, authentische Offenbarungen über vergangene Zeiten und Menschen zu empfangen.

Otto Ludwig geht also aus von einer ausschließlich und einseitig psychologischen und ethischen Auffassung der geschichtlichen Ereignisse, in deren Mittelpunkt Wallenstein steht, den er sich vorstellte als jene eben charakterisirte Gestalt, welche in einem ganz anderen Elemente, als demjenigen, in welchem der Dichter athmete, die charakteristische Grundgeberde seines eigenen Wesens wiederholt und verkörpert. Seine Kritik des Schiller'schen Wallenstein ist lediglich entsprungen einem Vergleichen dieses letzteren mit seinem eigenen Wallenstein, des Schiller'schen dramatischen Stiles mit dem seinem eigenen Wesen entsprechenden.

Die charakteristische Grundgeberde des Schiller'schen Geistes ist weit schwieriger mit knappen Worten wiederzugeben, schon deshalb, weil sie eine normalere, volksthümlichere, keine einseitige nonmanische ist, sondern eine Synthesis der psychologisch-ethischen Betrachtungsweise und einer anderen, die ich die geschichtliche nennen will. Schiller blickt und strebt nicht nach innen, sein Ziel ist das Dasein eines Werkes, etwas außerhalb seines Bewußtseins, seines Ich's, nicht ausschließlich eine zu erringende, innere Befriedigung. Ihm ist es ebenso leidenschaftlich um das vollendete Kunstwerk zu thun, wie um die Vollendung seiner subjectiven Künstlerschaft. Ludwig verzehrte sich an dem letzteren Bemühen, welches er nicht durchführte in der

Form des Schaffens von Werken, sondern von diesem gelöst an und für sich. Man arbeitet am fruchtbarsten an sich durch Arbeiten an etwas außerhalb des eigenen Ich. Es ist bezeichnend, daß die Urkunden von Schiller's Arbeit an sich selbst, seines Ganges zu den Müttern, geschichtliche Darstellungen und fertige ästhetische Aufsätze sind, nicht form- und endlose Grübeleien und Fragmente. Daraus entsprang für sein dramatisches Schaffen zweierlei. Seine „Helden", d. h. die Gestalten, in welchen er die Grundgeberde des eigenen Wesens incarnirte, konnten nicht wie die Ludwig's und Shakespeare's heroische, tragische Egoisten sein, die Alles daran setzen, ein bestimmtes, sie bis in die Wurzeln befriedigendes Gefühl zu erleben, sondern Menschen, deren Lebenszweck ein Werk ist, ein Nicht-Ich, etwas Herrliches, von ihnen geschaffen, ihre ephemere Existenz überdauernd. Also schöpferische Geister. Bei Shakespeare finden sich nur verkümmerte Exemplare dieses Typus. Schiller hat die dramatische Kunst durch diese Gestalt, welche im antiken Drama auch nur angedeutet ist, bereichert und dadurch die Menschheit über ihr Wesen nach einer Seite hin aufgeklärt, worüber bis auf Schiller Dunkel lagerte. Der greise Faust, der den Elementen Menschenwerke abringt, die seine Erdentage überdauern, ist in Schiller's Geist gedacht. Karl Moor, Marquis Posa sind die ersten jugendlichen Incarnationen dieser Schiller'schen Grundgeberde. Ihre vollendetste Verkörperung ist Wallenstein. Denn es ist ganz falsch, als die Triebkraft des Schiller'schen Wallenstein Macbeth'schen Ehrgeiz anzunehmen, wie Otto Ludwig in seiner Kritik als selbstverständlich be-

trachtet. Sein Wallenstein will nicht nur „König sein", sondern er will etwas leisten, was nur ein König leisten kann, woran Macbeth gar nicht denkt, er will dem Reich den Frieden geben, die Schweden verjagen, ja vielleicht das zerrissene Deutschland einigen. Die Stellen, aus denen dies zweifellos hervorgeht, werden übersehen und überhört. Daß auch eine Ader des gewöhnlichen, egoistischen Ehrgeizes durch sein Wesen geht, ist sicher, aber gerade das macht die ungeheuere Gestalt so menschlich, so naturwahr. Seine Umgebung sieht nur diese untere Seite seines Charakters, sein Pathos faßt sie nicht, der Kern Wallenstein's ist den Illo's und Terzky's nur seine — Räthselhaftigkeit.

Doch hat die Eigenart Schiller's noch eine zweite, wichtige Folge. Da er die menschlichen Dinge nicht nur als Psycholog und Ethiker betrachtet, wie Otto Ludwig und Shakespeare, sondern mit geschichtlichem Blicke, vom Olymp herab, nicht vom „Sitz der Seele" im einzelnen Menschen aus, so erscheint ihm die Versuchung, die, so natürlich sie bei Shakespeare ist, bei Ludwig einen doch als Anachronismus anmuthet, nämlich große, geschichtliche Thaten und Ereignisse lediglich durch die Charaktere und Leidenschaften der an ihnen betheiligten Personen zu motiviren, als etwas Kindliches, um nicht zu sagen Kindisches. Aus diesem Grunde strebte er, dem Abfall Wallenstein's den Charakter des Nothgedrungenen zu verleihen. Er weiß, daß jede Weltbegebenheit nur zum Theil Werk der Menschen ist, die sie in's Werk setzen und die sie betrifft, er weiß, daß sie zum großen Theil Ergebnis der Umstände ist. Schiller steht in seiner

geschichtlichen Weltansicht in der Mitte zwischen Carlyle und Buckle. Es ist daher höchst einseitig, wenn Otto Ludwig in Schiller's Bestreben, die größere Hälfte von Wallenstein's Schuld den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen, nur eine falsch antikisirende Tendenz erblickt; dies war der aufrichtige Ausdruck der Weltansicht, Schiller's die, wie ich dargethan habe, eine Folge seines innersten Wesens war. — In dem Gesagten liegt der Schlüssel zum Verständnis und zur Bewerthung von Otto Ludwig's Schillerkritik.



Fiakerideen.

„Die Leut' woll'n immer Ideen haben in meinen Stücken; nun Ideen hab' ich auch, freilich nur solche, wie sie die Fiaker auch haben. Sehen S' die Sappho, die ist so eine Fiakeridee, da heißt's: Gleich und gleich gesellt sich gern! Der Phaon ist ein halb poetisch gestimmter, aber doch nur ein junger Mensch; die Melitta ist ein albernes Mädel. Das begreift sich, die Sappho muß um ein gut Stück älter aussehen, und doch nicht übel sein. — Nun 's freut mich, 's muß doch was d'ran sein, wenn 's heut' noch Effect macht". So sprach Grillparzer am 6. Januar 1866 zu Hofrath R. Zimmermann.

Damit vergleiche man die schöne Stelle am Eingang der Erzählung „Der arme Spielmann", in welcher Grillparzer davon spricht, von woher ihm die ersten Anregungen zu seinen Tragödien kommen.

Er schildert mit lebendiger Mitempfindung das bewegte Volksleben des Brigittenkirchtages und knüpft daran das folgende Bekenntniß:

„Ich versäume nicht leicht, diesem Feste beizuwohnen. Als ein leidenschaftlicher Liebhaber der Menschen, vorzüglich des Volkes, so daß mir selbst als dramatischem

Dichter der rückhaltlose Ausbruch eines überfüllten Schauspielhauses immer zehnmal interessanter, ja belehrender war, als das zusammengeklügelte Urtheil eines an Leib und Seele verkrüppelten, von dem Blute ausgesogener Autoren spinnenartig aufgeschwollenen literarischen Matadors; — als ein Liebhaber der Menschen, sage ich, besonders wenn sie in Massen für einige Zeit der Einzelnen Zwecke vergessen und sich als Theile des Ganzen fühlen, in dem dann doch zuletzt das Göttliche liegt, ja, der Gott — als einem Solchen ist mir jedes Volksfest ein eigentliches Seelenfest, eine Wallfahrt, eine Andacht. Wie aus einem aufgerollten ungeheuern, dem Rahmen des Buches entsprungenen Plutarch, lese ich aus den heitern und heimlich bekümmerten Gesichtern, dem lebhaften oder gedrückten Gange, dem wechselseitigen Benehmen der Familienmitglieder, den einzelnen halb unwillkürlichen Aeußerungen, mir die Biographien der unberühmten Menschen zusammen, und wahrlich! man kann die Berühmten nicht verstehen, wenn man die Obscuren nicht durchgefühlt hat. Von dem Wortwechsel weinerhitzter Karrenschieber spinnt sich ein unsichtbarer, aber ununterbrochener Faden bis zum Zwist der Göttersöhne, und in der jungen Magd, die, halb wider Willen, dem drängenden Liebhaber seitab vom Gewühl der Tanzenden folgt, liegen als Embryo die Julien, die Dido's und die Medeen."

Es gibt außer Grillparzer keinen deutschen Dramatiker, der dies von sich und seinem Schaffen hätte sagen können. Ohne Volk, ohne Publikum, ohne Theater, auf sich gestellt, einsam, nur den Dictaten ihrer Sub-

jectivität gehorchend, die sich mit zufälligen Anregungen begegneten, spannen sie ihre Werke aus der bodenlosen Tiefe ihres Innern heraus, befriedigt, wenn sie sich selbst verstanden, und wenige gleichgestimmte Genossen ihrer geistigen Einsamkeit, schufen sie für sich, für die Nachwelt, für gar kein Publikum, oder günstigen Falles für ein gedachtes, das sie nicht umgab, mit welchem sie nicht lebten, dessen Anforderungen für sie nicht bestimmend, gestaltgebend, zielsetzend waren. Sie waren eben Kunst- und Bildungsdichter, nur Schiller gelang es, seiner Dichtung ein Volk zu werben. Sonst aber lag auf Allen der Fluch, daß sie ihrem Volk fremd und fern gegenüberstanden, und den Abgrund weder zu überbrücken noch zu überfliegen vermochten, der ihre einsamen Geister vom Volke trennte, ohne dessen mitwirkende Theilnahme ein volksthümliches Drama nun einmal nicht möglich ist.

Ganz anders Grillparzer. Wie er als Mensch die Mundart nicht ablegte und sich zum gebildeten „Schriftdeutsch" bekehrte, so blieb er innerlich Eines Sinnes, Einer Stimmung mit dem Volke, zu dem er gehörte, sah die Dinge und das Leben so an, wie die „Fiaker", dachte wie sie, fühlte wie sie, nur daß er, was die Fiaker nur naiv erleben, ohne sich Rechenschaft darüber zu geben, in sich zu hellem Bewußtsein brachte, nach voller Weite und Tiefe, in Bild, Wort, Handlung, nur daß ihm zur mittheilbaren Gestalt wurde, was halb bewußtlos in den Wienern um ihn her vorging. Kein Wunder, daß zunächst beide, der „deutsche (namentlich norddeutsche) Gebildete" und der durch und durch

Wienerische Grillparzer nicht viel miteinander anzufangen wußten. Den „Gebildeten" wandelte, wenn er Grillparzer aufschlug, das Gefühl an, hier nicht die geliebte „Bildung" vor sich zu haben, sondern „Volk". Hier lebte eine Seele, die mit der ganzen Welt geistreicher Ideen über Literatur, Poesie, Theater, Kritik, in der sich die deutschen Literaturgelehrten allein wohl fühlten, nichts zu schaffen hat, für die das Dichten eine natürliche, einfache, des Besprochen- und Begrübeltwerdens gänzlich unbedürftige Function des Gemüthes war. Was sein Herz bewegte und den Wienern zusagt, als interessantes spannendes, lebendiges, ohne grübelnden Commentar verständliches, Herz bewegendes, gut spielbares, für die Schauspieler dankbares, wirksames Theaterstück, auf die Bühne zu bringen, das war eigentlich das Um und Auf der dramaturgischen Weisheit Grillparzer's. Nur so lange er, durch kritische Grübelei nicht irre gemacht, in diesem naiven, natürlichen Verhältniß zu seiner Kunst verharrte, ging ihm das Schreiben flott von Statten. Die Kraft seiner anschauenden Phantasie, die ihm eine dramatische Handlung von außen gesehen und innerlich durchgefühlt vor die Seele stellte, sein sicherer Theaterinstinct für das Wirksame, die Einstimmigkeit über das, was er und die Wiener im Theater sehen und empfinden wollten, überhob ihn der Nothwendigkeit, sich kritisch einen Weg zur rechten dichterischen Praxis zu suchen und zu bahnen, wie dies Lessing, Schiller, Göthe gethan hatten. Er traf seinen Ton und seine Weise von Anfang an. Er sang für's Erste, wie der Dichter im Grunde soll, wie der Vogel singt.

Leider ist es in neuerer Zeit, in welcher so viele Einflüsse dahin wirken, die Naivität zu zerstören, nicht leicht denkbar, diesen glücklichen Geisteszustand, dem Reflexion noch gar nichts an hat, lange ungetrübt zu erhalten. Jeder geistige Nachtwandler, der so dichtet, wie man träumt, wird in unseren Tagen angerufen und aufgeweckt, und muß dann streben, bewußt machen zu lernen, was er unbewußt gekonnt hatte. Es ist eine der vielen glücklichen Folgen des sogenannten Zurückbleibens Oesterreichs hinter Deutschland, daß hier noch ein poetisches Naturkind, wie Grillparzer, möglich war, welches dichterisch an die Traditionen der Volksbühne anzuknüpfen vermochte. Grillparzer verschmolz die von Göthe und Schiller geschaffene Form des classischen Drama's, dieselbe im Sinne Shakespeare's und der Spanier modificirend, mit heimatlichem Gehalt. Was die deutsche Kritik oft an Grillparzer getadelt hat, daß er antike Stoffe und Gestalten mit Leben erfüllte, welches er aus seiner unmittelbaren Umgebung schöpfte, das ist gerade sein Vorzug, durch welchen er seinem Volke an's Herz gewachsen ist. Hat es doch kein volksthümlicher Dichter jemals anders gemacht, weder Shakespeare, der auch in seinen Römerdramen immer Engländer seiner Zeit zeichnete, noch Calderon, der getrost den Tretrarchen Herodes wie einen Spanier schilderte. Ganz so machte es Grillparzer, wenn er die Charaktere der griechischen Sagen so auffaßte, daß Wienerisches Wesen durch ihre antike Verhüllung hindurchblickt. Ihm war es eben darum zu thun, die antiken Vorgänge ganz in warmes, ihm und seinem Publikum verständliches und mitfühl-

bares Leben zu verwandeln, während die Kritik immer so thut, als ob der Dramatiker darnach zu streben habe, ein Scheinbild der Menschen von innerer geschichtlicher Treue zu bieten. Der volksthümlich-naive Dichter wird es immer so machen, wie die alten Maler, die sich nicht scheuten, die Menschen der evangelischen Geschichte in die Gewänder zu hüllen, wie sie der Maler und seine Zeitgenossen trugen, und ihnen Gesichter zu geben, wie jene, denen der Maler tagtäglich begegnete. Wenn nur wahres Leben darin ist! Der richtige Gedanke, der dieser naiven Praxis zu Grunde liegt, ist, daß es im Wesen und in der Hauptsache immer und überall auf Erden gleich zugegangen ist, so daß jener, der die Menschen seines Ortes und seiner Zeit wirklich lebendig abconterfeit, Grund zu der Hoffnung hat, auch die jeder anderen Zeit und jedes anderen Ortes richtig getroffen zu haben. Die minutiöse Treue im äußeren und inneren Costüm läuft Gefahr, gerade dasjenige zu vernachlässigen und zu verfehlen, was dieses Costüm trägt, das stets und allerorten gleichartige Menschenwesen. Hätte Grillparzer vor zweihundert oder dreihundert Jahren als Zeitgenosse Lope's oder Shakespeare's gelebt, so würde man sein naives Verwienern der Antike als köstliche Einfalt bewundern. Der Tadel knüpft sich nur deshalb daran, weil er jenen volksthümlichen Sinn noch zu einer Zeit besaß, in welcher er aus dem übrigen Deutschland verschwunden war.

Richtig ist allerdings, daß die Wiener Lebensauffassung der Franciscеischen Epoche, aus der heraus Grillparzer schrieb, nicht jede Art Tragik möglich machte. Eine Macbeth, einen Lear, einen Coriolan darf man

von Grillparzer weder fordern, noch erwarten. Der Typus der Grillparzer'schen Tragik ist ein anderer als der Shakespeare'sche oder der Sophokleische.

Das willenskräftige Ich, das in leidenschaftlicher Steigerung in Schuld und Schmerz sein innerstes Wesen behauptet bis zum Aeußersten und Letzten, ist niemals das Herz der Grillparzer'schen Helden. Sein Herz ist weiblich, die Tragik des Weibes und passiv gearteter Männer.

Die beschwichtigende, zu stillem, sich bescheidendem Wohlverhalten mahnende Lebensweisheit des alten Oesterreich redet laut und leise aus Grillparzer'schen Dichtung. In mehreren Dramen ist jener innere Vorgang, der in „Traum ein Leben" am Energischesten herausgearbeitet ist, die Seele des Ganzen. Rustan, die Mahnungen der sanften Mirza und des weisen Massud verachtend, hält sich, von Zanga, dem schwarzen Mohren, verblendet, für eine jedem Schicksal gewachsene Heldennatur. Der Traum läßt ihn die Schicksale erleben, nach denen er, als nach seinem angeborenen Element, sich sehnt, und beweist ihm seine Selbsttäuschung. Er erfährt im Traum seine Schwäche, die Schuld, die Leiden, für die er zu klein ist, und, so über sich selbst aufgeklärt, bleibt er im Lande und nährt sich redlich. Im Grunde leben auch Jason und Ottokar im Wahn über sich, ihr Heldenthum ist nur ein Traum, und hilflos stehen sie den Werken ihres verblendeten Vorwärtsstürmens, ihres eingebildeten Heldenthums gegenüber. Ohne Zweifel enthält diese Tragik ein gutes Stück Wahrheit über das Menschenleben; Schwäche, die sich für Stärke hält, und sich erst als Schwäche erkennt und fühlt, wenn sie

frevelnd die Werke der Stärke gewagt hat; diese Formel umschreibt sehr viel von dem, was den Menschen, nicht nur in Oesterreich, begegnet. Aber gewiß bezeichnet diese Tragik nur eine bestimmte, einseitige Spielart des Menschenwesens und -schicksals, sie ist nur eine Episode im Großen und Ganzen der Welt, sie ist nicht die Tragödie des Menschen an sich. Als eigentlicher Vertreter unseres Geschlechts wird uns der Grillparzer'sche Held nicht gelten können. Dazu fehlt ihm die robuste Stärke des Wollens, der Leidenschaft, die nicht gleich an jeder Schuld, an jedem Leiden zerknickt, die volle Mannhaftigkeit.

Allgemeingiltigkeit in diesem Sinne wird man auch den weiblichen Charakteren bei Grillparzer nicht nachrühmen können, obwohl in manchem, wie z. B. in der dämonischen Medea, weit mehr Stärke und Tüchtigkeit ist, als in den Männern. In allen ist die dunkle, instinctive Naturseite entwickelter als die intellectuelle und moralische. Darin sind sie den Göthe'schen Gretchen und Klärchen verwandt, wie auch die Männer den Göthe'schen Schwächlingen ähneln, nur sind sie minder liebenswürdig. Die erwachende Liebe reißt sie widerstandslos dem Manne nach. Darin liegt ihre Poesie. Doch eine Iphigenie, eine Imogen, eine Hermione fehlt unter ihnen. Es gibt noch edle und schöne Weiblichkeit in der Welt, von der bei Grillparzer kein Wort steht. Das Grillparzer'sche Weib ist im Allgemeinen die Wienerin, wie sie sich im Dichter abbildete, der die feinsten Organe besaß, um allen Zauber der heimatlichen Weiblichkeit zu empfinden.

Burgtheater.

Kleist's Penthesilea.

(Gelegentlich der Nachricht, daß sie aufgeführt werden soll).

„Unaussprechlich rührend ist mir alles, was Sie über Penthesilea sagen", schrieb Kleist an eine Freundin, „es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele." Als er in Dresden das Stück zu Ende schrieb, traf ihn eines Abends sein Freund Pfuel in einem Strom von Thränen. Auf die Frage, was ihm fehle, erwiderte Kleist: Sie ist todt! Er meinte die Penthesilea. So nahe ging ihm dieses Geschöpf seiner Phantasie. Ist doch die bizarre Fabel dieses Gedichtes nur eine Verkörperung dessen, was Kleist selbst in innerster Seele durchlebt und durchlitten hatte. Wie Penthesilea mit rasender Leidenschaft darnach strebt, den herrlichsten Helden der Hellenen, den göttlichen Nereïdensohn Achilles, im Kampfe überwunden, zu ihren Füßen zu sehen, um mit ihrem Gefangenen die geheimnißvollen Wonnen des Rosenfestes im Hain der Diana zu theilen, so rang Kleist als Dichter darnach, sein Ideal der Tragödie, welche er als die Ver-

einigung Aeschyleïscher Größe mit Shakespeare'scher Lebendigkeit, Gemüthstiefe und Mannigfaltigkeit träumte, schöpferisch in seinem „Guiskard“ zu verwirklichen. Wie Penthesilea dem Achilles unterliegt, doch, aus tiefer Ohnmacht erwachend, von ihrem Besieger im Vereine mit der schwesterlichen Freundin Prothoe für kurze Weile in den süßen Wahn gelullt wird, sie habe den Achilles überwunden und, den zu ihren Füßen Geschmiegten mit Rosenketten fesselnd, das überirdische Entzücken ihres Herzens in schmelzenden Jubellauten ausströmt, so hatte Kleist durch kurze Zeit, von Selbstliebe und liebenden Freunden verführt, sein übermenschliches Werk für gelungen, sein überschwengliches Wollen für die vollbrachte That gehalten. Doch die zersetzende Schärfe seiner selbstmörderischen Kritik zerriß, wie dies Penthesilea widerfährt, den holden Wahn und verzweifelnd fühlte er seine Ohnmacht und Schmach. Dennoch aber ließ er nicht ab von dem Werke, das über seine Kräfte ging. Mit der Energie des Wahnsinnes verbiß er sich darein, und vernichtete schließlich das Werk, das zu vollenden er unvermögend war, so wie Alles, was er sonst geschaffen und begonnen hatte. Er selbst durchlebte nach dieser Katastrophe eine schwere körperliche und seelische Krise, von der er sich erst spät halb und halb erholte. Genesend und frische Lebenshoffnung schöpfend, mochte ihn der qualvoll tröstende Gedanke erfassen, daß er vielleicht gerade in dem Augenblick an sich verzweifelt habe, in welchem das göttliche Ziel, das er nicht herabzwingen konnte, bereit war, sich ihm freiwillig zu ergeben. So entschließt sich Achilles, von der liebenden

Inbrunst Penthesilea's bezwungen, ihr den Willen zu thun, ihr im Scheinkampf zu unterliegen und ihr Gefangener zu werden, den sie zum Rosenfest geleitet. Penthesilea aber mißversteht die Herausforderung Achilles' zum Kampfe, glaubt sich grausam verhöhnt und geht dem Liebenden, der nur daran denkt, ihr besiegt zu Füßen zu fallen, mit Sichelwagen, Elefanten und Hunden entgegen. Nachdem sie dem Wehrlosen einen Pfeil durch den Hals geschossen, fällt sie mit der rasenden Meute über ihn her und zerfleischt ihn mit den Rüden um die Wette, tödtet den Todten noch einmal. Aus dem mörderischen Wahnsinn erwacht, sieht und erkennt sie zu spät, was sie gethan hat, und tödtet sich selbst, nicht durch Dolch oder Gift, sondern mit einem „vernichtenden Gefühl", das sie, kalt wie Erz, aus ihrem Busen, wie aus einem Schacht hervorgräbt. Dieses Gefühl, das Jeder kennt, dem einmal der Nerv seines Lebens versehrt worden ist, bohrte sich in Kleist's Seele in den Tagen und Monaten nach jener Guiskard-Katastrophe. So ist in der Fabel der Penthesilea die persönliche Tragödie ihres Dichters deutlich erkennbar. Die Erlebnisse seines Wachens verrathen sich in diesen Träumen. Darum war für ihn der ganze Schmerz zugleich und Glanz seiner Seele in Penthesilea enthalten, darum weinte er um sie, wie man sich selbst beweint.

Für Werth und Bühnenwirkung des Drama's ist diese Deutung des Gedichtes völlig gleichgiltig. Ein Drama ist kein lyrisches Bekenntniß, sondern Darstellung von Menschen und menschlichen Schicksalen, es muß verstanden werden, rühren und erschüttern, ohne alle

Kenntniß der Biographie seines Verfassers. Penthesilea selbst, ihr Thun und Leiden, muß uns ergreifen, nicht der Gedanke an dasjenige, was der Dichter gethan und gelitten haben muß, um so etwas schaffen zu können, schaffen zu müssen.

Kleist's Dichtung athmet wilde Poesie. Es ist, als ob das tragische Element selbst leuchtend und donnernd wie rothglühende Lava aus dem geborstenen vulkanischen Grunde hervorbräche, auf dem die tragische Poesie wächst, die zweite Gabe des Dionysischen Gottes. Wir fühlen uns ergriffen vom Schauder des Elementaren, wenn wir den heißen Brunstkampf des herrlichen Menschenhengstes Achilles mit dem Weibchen Penthesilea verfolgen und mitempfinden, die kaum wissen, ob sie sich kämpfend oder liebend umarmen, ob sie morden oder zeugen wollen. Wer in einsamer Bergwildniß den Brunstschrei des Hirsches vernimmt, den überläuft es kalt, wenn er Sinn hat für die elementare Poesie der Natur. Die Leidenschaft, die in diesem Schrei liegt, hat in der Penthesilea Sprache gewonnen. Und welche Sprache! Hier ist die sittige blauäugige deutsche Sprache von Dionysischer Ekstase ergriffen. Wie eine Maenade in den Bacchantinnen des Euripides tanzt sie dahin, den Thyrsus schwingend, mit Weinlaub bekränzt, loderndes Feuer als Schmuck in den Haaren, und, wo sie den Finger einbohrt, quillt weiße Milch aus dem Busen der Erde. Die sprachlichen Wunderwirkungen der Penthesilea reißen den Leser mit. Er genießt, ob er will oder nicht, die prachtvolle glühende innere Schau, aus der heraus Kleist diese Dichtung schuf. Gewiß sah der

Dichter nicht die Bühne vor sich, als er Penthesilea schrieb, sondern das weite, von Gehölzen und schroffen Höhen umgebene Blachfeld, auf dem die Hellenen und die Amazonen kämpfen, staubumhüllt, bald von der Sonne beleuchtet, bald von Gewittergewölk verdunkelt. Er sah Penthesilea, mit den Füßen ihr getigertes Perserroß umklammernd, hinter der rasselnden Quadriga Achilles' dahinjagen, athemlos lebte er alle Wechselfälle der tollen Jagd mit, er spürte den Pulsschlag des Achilles in den eigenen Schläfen hämmern, er hörte an seinen Ohren die Pfeile der Penthesilea vorbeisausen, die sie Achilles als gefiederte Brautwerber zuschickt. Diese in der Deutlichkeit des Fiebers geschauten und empfundenen herrlichen Phantasmen und Delirien dramatisch darzustellen, bot Kleist all' seine Kraft und Kunst auf, die Dinge dem Zuschauer mit gewaltiger Gegenwart aufzudrängen. Aber unmittelbar lassen sich Vorgänge, wie Kampf und Wettrennen, nicht darstellen. Im Drama muß man sie auf der Bühne erzählen, von der Bühne aus beobachtend verfolgen lassen. Da mögen die Redekünstler des Burgtheaters ihre Meisterschaft bewähren, damit man nicht bei der Aufführung nur höre, was man beim Lesen zu sehen glaubt.

Daß Kleist für eine Krise und Katastrophe seines Geistes eine diesem Vorgange parallel verlaufende Krise und Katastrophe gesteigerten Geschlechtslebens zum poetischen Sinnbild wählte, mag gesund empfindende Menschen befremden und beleidigen. Doch ist dies in mannigfaltiger Hinsicht bezeichnend für Kleist, diesen durch und durch abnormen Mann, der in der Amazone, die ihr

weibliches Fühlen durch männliches Gebahren bethätigt, das poetische Spiegelbild seines eigenen Wesens sehen konnte. Wonach Kleist auch streben mochte, immer war sein Begehren von sinnlicher Stärke und Heftigkeit, so daß er eine Vorstellung der Energie desselben nur geben konnte, wenn er es mit dem stärksten Naturtriebe verglich. So geht denn auch die Figur intensivsten, Alles verzehrenden und Alles überwindenden Begehrens mannigfaltig variirt durch die meisten seiner Werke. Von dieser Art ist Hermann's wölfischer Römerhaß, dem die guten Römer die schlechtesten sind, weil sie ihm seinen Haß entwenden, so ist Kohlhaas, der Haupt und Habe opfert und eine Welt in Brand steckt, um zu erwirken, daß ihm der Junker von Tronka die mißbrauchten Rappen dick füttere, so geht der Prinz von Homburg nachtwandlerisch dem Traumbild des Siegeskranzes nach, ohne zu hören und zu sehen, so folgt Käthchen, wie ein Hund, der Spur ihres hohen Herrn, in der Zuversicht, durch die Stärke ihrer Sehnsucht das Ersehnte zu erzwingen; so jagt Penthesilea auf dem Perserroß dem Peliden nach, um ihn zu ihren Füßen niederzuwerfen und zerfleischt ihn, da sie wähnt, ihn nicht besitzen zu können. In jeder Leidenschaft, wie Kleist sie schildert, glüht eine brünstige Flamme. Das Käthchen von Heilbronn hat Kleist selbst „die Kehrseite der Penthesilea" genannt. Sie ist, schrieb er, „ihr anderer Pol, ein Wesen, das eben so mächtig ist durch gänzliche Hingabe als jene durch Handeln. . . ."

Welche Wirkung die Penthesilea von der Bühne herab ausüben mag? Die Aufführung im Burgtheater

wird diese Frage beantworten. Gewiß stehen dem Gelingen mächtige Schwierigkeiten im Wege. Als der Dichter das Heft des „Phoebus", welches ein „organisches Fragment aus der Penthesilea" enthielt, Goethe zuschickte, schrieb ihm dieser: „Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beyde zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen (denn wenn man nicht aufrichtig seyn sollte, so wäre es besser, man schwiege gar), daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den Messias, ein Christ, der auf's neue Jerusalem und ein Portugiese, der auf den Don Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüst möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen. Verzeihen Sie mir mein Geradezu: es zeigt von meinem aufrichtigen Wohlwollen." So Goethe, der Dichter des „Götz" und des „Faust", der selbst im Verein mit Schiller so kräftig daran gearbeitet hatte, jenes Theater, welches da kommen soll, in's Leben zu rufen, der Dichtungen der Schlegel's und Zacharias Werner's, die weit mehr als der „Zerbrochene Krug", „dem unsichtbaren Theater angehörten", auf der Weimarer Bühne aufführte. Wie Kleist selbst

über die Spielbarkeit seines Werkes urtheilte, erfahren wir aus einem Briefe, welchen er an eine Verwandte schrieb: „Ob Penthesilea bei den Forderungen, die das Publikum an die Bühne macht, gegeben werden wird, ist eine Frage, die die Zeit entscheiden muß. Ich glaube es nicht und wünsche es auch nicht, so lange die Kräfte unserer Schauspieler auf nichts geübt werden, als Naturen, wie die Kotzebue'schen und Iffland'schen sind, nachzuahmen. Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unserer Bühnen schuld, und sie sollten entweder gar nicht in's Schauspiel gehen, oder es müßten eigene Bühnen für sie, abgesondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Drama, und niemals hätte sich das Wesen der griechischen Bühne entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären."

Mit dem Urtheile Goethe's, welches so ziemlich alle wesentlichen Bedenken, ausgesprochen oder zwischen den Zeilen, in sich trägt, die wider die Bühnenfähigkeit der Penthesilea vorgebracht werden können, stimmen die Meinungen neuerer Kleistkenner und -biographen in der Hauptsache überein. So Adolf Wilbrandt, der sich tief und innig in Kleist's Wesen und Dichtung hineingefühlt hat und der mit ihm das Gelüsten und einigermaßen auch das Können theilt, scheinbar unmögliche, problematische Stoffe durch originelle Darstellungsmittel in den Rahmen der realen Bühne einzufangen. Kleist's Aeußerung über den Einfluß der Frauen besprechend, sagt er: „Der Penthesilea gegenüber fällt ohne Zweifel

die weibliche und die ästhetische Moral in Eins zusammen. Wir begreifen es, wenn bei dem Dichter aus den dunkeln Stellen seiner Seele so wilde Phantasien, wie die Greuelthat der Amazone, aufsteigen, aber wir wollen sie weder auf der Bühne, noch mit schwarzen Lettern auf dem weißen Papier vor uns sehen. Denn unsere Kunst wirft solche Verirrungen der elementaren Gewalten aus und ohne Zweifel mit Recht." „Eben diese märchenhafte Ungeheuerlichkeit scheucht die Penthesilea vom Boden der Bühne hinweg. So phantastische Fabelwesen, deren Eigenart sich uns Scene für Scene erst entfalten muß, deren Menschendasein sich in die Maske seltsamer Sitten und überreizter Metaphern hüllt, die zuletzt gar mit heulender Meute daherstürmen, ja deren lyrisches Empfindungsleben uns ebenso fremdartig ist, wie ihr kriegerisch männliches Gebahren — solche Gestalten werden die Zuschauer nicht zu tragischen Schwingungen der Seele stimmen. Unwesentlich bleiben neben dieser einen entscheidenden Rücksicht die kleineren, die mit der Technik des Dichters zu schaffen haben . . . nur jener Grundmangel ist zu unerbittlich, um sich hinwegtäuschen zu lassen."

Als Burgtheaterdirector hat Wilbrandt eine Bühneneinrichtung der Penthesilea ausgearbeitet, die nämliche, welche der gegenwärtigen Aufführung derselben zu Grunde gelegt ist. So stark ist die Versuchung, den „unwiderstehlich fortreißenden Eindruck" des Gedichtes Penthesilea für die Bühne zu gewinnen. Otto Brahm, der kritische Vorkämpfer des Naturalismus, sagt in

seinem Buche über Kleist: „Wir empfinden tragische Stimmung — aber keine dramatische. Unter allen Stücken Kleist's fehlt diesem allein der dramatische Nerv und eine Verkörperung auf der Scene wird immer ein Experiment bleiben".

Ein Experiment! Gewiß, die Bühne, welche Penthesilea aufführt, wagt den Versuch, die mannigfaltigen Hindernisse einer starken und nachhaltigen Bühnenwirkung, welche in dieser Dichtung liegen und in den angeführten Aeußerungen bezeichnet oder angedeutet sind, zu überwinden. Ob dies überhaupt möglich ist? Um dies zu erfahren, macht man eben den Versuch, das Experiment. Und wenn es fehlschlägt, ist Mühe und Zeit zwecklos vergeudet, und Theater, Publikum und Kritik sind um eine verdrießliche Erfahrung reicher! Nun, so liegt die Sache doch nicht. Auch wenn der Versuch in diesem Sinne mißglückt, hat man doch eine großartige Dichtung Kleist's gesehen, gehört, empfunden, hat die mächtigen seelischen Wirkungen erlebt, die dieses eigenthümliche dramatische Kunstwerk, zur lebendigen sinnlichen Erscheinung gebracht, ausstrahlt. Das ist schon etwas werth, auch wenn der „Erfolg" im gewöhnlichen Theatersinn ausbleibt. Gewiß würde eine Bühne, wie das Burgtheater, ihren Zweck verfehlen, wenn sie dem Publikum ausschließlich oder vorwiegend literarische Seltenheiten und Curiositäten böte, — ein gesundes Theater ist kein literaturgeschichtliches Museum. Aber sie würde ihren Zweck auch verfehlen, wenn sie dies ganz und gar nicht thäte. Eine Concertunternehmung, die höheren künstlerischen Zielen nachgeht, ist verpflichtet,

dem Publikum ab und zu Gelegenheit zu geben, selten aufgeführte bedeutende Schöpfungen zu hören, deren Genuß niemals geistiges Eigenthum der Menge werden kann, die abseits liegen vom Verständniß und Geschmacke solcher, die keine tiefere musikalische Bildung besitzen. Sollte die entsprechende Verpflichtung nicht auch für ein Theater gelten, welches den Anspruch erhebt, eine wirkliche Kunstanstalt zu sein? — Zum Schlusse dieser Betrachtungen, die ich nach der Aufführung der „Penthesilea“ ergänzen will, der „Komödienzettel“, den Kleist selbst in einem Anfall grimmiger Selbstverhöhnung verfaßt hat:

„Heute zum ersten Mal mit Vergunst: Die Penthesilea, Hundekomödie; Acteurs: Helden und Köter und Frau'n.“

Lord Byron's „Kain“.

In der stattlichen Liste interessanter Werke, welche das Burgtheater bei Beginn des laufenden Spieljahres (1895/96) dem Publikum verhieß, paradirte auch Lord Byron's Mysterium „Kain.“ Von den übrigen Stücken („Heinrich VIII“, „Wie es euch gefällt“, „Penthesilea“ u. a.) hat man überhaupt nichts mehr gehört; „Kain“ aber ist einstudirt worden, Decorationen und Costüme waren so gut wie fertig, der Aufführungstag festgesetzt, doch plötzlich wurden die Proben abgebrochen und von „Kain“ war nicht mehr die Rede, ohne daß ein Sterbenswörtchen über die Gründe dieser Maßregel in die Oeffentlichkeit drang.

Dieser Vorgang wäre ein Anlaß zu juristischen Fragen. Zum Beispiel: Ist die officiöse Ankündigung, daß ein Stück aufgeführt wird, ein dem Publikum geleistetes Versprechen? Und: Begründet ein solches Versprechen eine Verpflichtung dem Publicum gegenüber? Wir wollen diese Fragen nicht zu beantworten versuchen. Von Interesse aber wäre es zu wissen, ob „Kain" wirklich endgiltig zurückgelegt ist und warum dies geschah. Man sprach von Censurbedenken. Nun, im Burgtheater können die Proben eines Stückes erst beginnen, nachdem die Censur das entscheidende Wort gesprochen hat. Weßhalb diese „Kain" abweisen sollte, ist auch nicht einzusehen. Die Censur wird in den Hoftheatern im Allgemeinen ohne Aengstlichkeit geübt. In vielen classischen und nicht-classischen Stücken werden kühnere und schlimmere Dinge gesagt, als in „Kain" vorkommen. Den Lucifer immer sprechen zu lassen, wie den Bischof von Lincoln, war Lord Byron freilich unmöglich; so hat er selbst gesagt, mit der boshaften Begründung, daß dies dem Charakter des ersteren widerstrebt hätte. Doch redet Lucifer in so vornehmem Ton, daß er, besonders wenn einige starke Ausfälle gegen den Schöpfer gestrichen werden, kaum Anstoß erregen kann, wenigstens nicht mehr als Mephistopheles. Ueberdies ist „Kain" keine theologische Abhandlung in dialogischer Form, sondern ein Gedicht, das nichts beweisen und nichts widerlegen will. Wer es unbefangen liest, muß fühlen, daß der Dichter nicht die Grundlagen des Glaubens kritisiren, sondern einfach den ersten Brudermord auf Erden darstellen wollte.

Was Lord Byron an der ersten tragischen Begebenheit anzog, welche nach der Erzählung der Bibel auf der Erde gespielt hat, war, daß sie ihm gestattete, die der Menschennatur wesentlichen, großen und tiefen Eindrücke und Empfindungen in ihrer ersten blanken Ursprünglichkeit zu fühlen und dichterisch auszusprechen. Ein verwandter Zug lockt die Phantasie des bildenden Künstlers in die Jugendzeit der Welt, in welcher die Menschengestalt in ihrer nackten Unschuld noch ein Theil der Natur war und ihre Stellungen und Bewegungen sich noch mit jener unbewußten, durch keine Reflexion verwirrten, durch keine Absichtlichkeit gestörten Anmuth und Vollkommenheit vollzogen, die uns heute an den Thieren rührt und erfreut. Die Gefühle und Gedanken, die der späte Mensch hat, sind schon zu lange im Umlauf, sie sind schon durch zu viele Herzen und Geister gegangen, wechselnde Zeiten, Dogmen und Sitten haben zu viel an ihnen gearbeitet, gemodelt, gestümpert, verfälscht und gebessert, als daß sie noch Aehnlichkeit hätten mit den ursprünglichen Regungen und Naturlauten der Menschenseele, die sich selbst noch neu war, der Alles noch neu war, Sonne, Wald, Meer und Gestirne, die Liebe und der Tod. Was aus dem Menschenherzen hervorbricht, wenn es den Tod entdeckt, ihn zum erstenmal gewahrt und empfindet, nicht wie wir, die wir das Dasein erleben wie einen Roman, dessen Verlauf und Ausgang uns schon vor dem Lesen ausführlich verrathen worden ist, das reizt den Dichter; ist doch gerade das die Gabe des wahren Dichters, billionenmal Empfundenes wieder zum erstenmal zu

empfinden, im Alltäglichen das Urwunder zu fühlen. Dieser Zauber des „zum erstenmal", der wie Frühthau auf den Anfangscapiteln des Buches Genesis liegt, erregte Byron's Dichterkraft. Wir Spätgebornen sind gegen die Vorstellung „Tod" immun gemacht, früh wird sie unserem Gemüth prophylaktisch eingeimpft, so daß wir das Menschengefühl, das ihr entspricht und antwortet, in seiner wilden, schauerlichen Frische gar nicht kennen. Für Byron war Kain der erste Mensch, der dieses Gefühl hatte, der ganz von ihm durchschüttert und durchdrungen war, der überhaupt die Empfindung des in jeder Hinsicht, in Dauer, Erkenntnis und Macht begrenzten Menschenzustandes in ihrer ganzen Fülle und Trostlosigkeit besaß. In dem Gedanken des unvermeidlichen Sterbens faßt sie sich zusammen. Kain's Seele ist so mit der Vorstellung „Tod" geschwängert, daß sie den Tod in die Welt gebiert. Das erste Opfer des Todes ist Abel, der Mensch, der die Macht, welche die Welt, den Menschen und den Tod geschaffen hat, trotzdem in Demuth anbetet. Kain's Empörung über diese anbetende Demuth erfindet den Mord. Dieser Gedanke mit seiner verwegenen, von Gipfel zu Gipfel stürmenden Gigantenlogik ist die Urzelle des Byron'schen „Kain".

Das Theater mit seiner brutalen Räumlichkeit und Körperlichkeit ist vielleicht eher ein Hemmnis als eine Förderung der Wirkung dieses für die Phantasie und nicht für Augen und Ohren gedichteten Mysteriums. „Das Land außerhalb des Paradieses", so benennt Byron den Schauplatz desselben. Das ist mehr eine

Stimmung, als ein „Ort der Handlung" im Sinne des Theaters. Von „Kain" gilt, was Göthe von Shakespeare's Dramen behauptete, daß er die tiefste Wirkung übt, wenn man ihn sich von einer reinen Stimme bei geschlossenen Augen ruhig recitiren läßt. Die Bearbeitung des Kain, die im Burgtheater gespielt werden sollte, läßt, wie es heißt, den zweiten Act weg, ohne ihn durch irgend etwas zu ersetzen. Daß dieser Act, der theils im Weltraum, theils im Hades spielt, der scenischen Verkörperung widerstrebt, geben wir bereitwillig zu. Aber sein Inhalt ist unentbehrlich für das Folgende. In ihm entrückt Lucifer Kain seinem terrestrischen und anthropocentrischen Standpunkt, er hebt den Erdbewohner aus seiner Kirchthurm-Weltanschauung heraus und trägt ihn in den bodenlosen Abgrund des Weltraumes, in dem es kein oben und kein unten gibt, und die „Welt" Kain's sammt ihrem verwirkten Paradies als armseliges Lichtpünktchen sich verliert. Die ungeheuere Umwandlung, welche der Mensch in seinem Denken und Fühlen durch die astronomischen Entdeckungen der letzten Jahrhunderte erfahren hat, welche ihm den Größenwahn benommen haben, daß das Kügelchen, an dem er klebt, die Welt, und die Welt um seinetwillen als Bühne für sein Leben und Leiden da sei, diese ungeheure Umwälzung, die ihn vor sich selbst zur Nebensache, zum Atom, zum Nichts degradirt, erlebt Kain durch Lucifer mit der zwingenden Gewalt des Augenscheines als momentane Erschütterung. Lucifer eröffnet seinem schwindelnden Sinn die Vorstellung der anfangs- und endlosen Zeit, er läßt ihn Welten schauen und Wesen, die vor dieser Welt und vor Adam waren,

mit deren Mächtigkeit der neue Mensch sich nicht messen kann, er verbindet mit dem Schauer vor dem Tod die Schauer eines möglichen, ewigen Jenseits, kurz er umstellt den Geist Kain's, der bei allem Trotz noch weich ist, wie ein frisch ausgekrochener Schmetterling, mit allen Räthseln, Schrecken und Zweifeln, welche seit Jahrtausenden die Menschheit geängstigt, beschäftigt und gemartert haben. In dieser Verstörung und Blendung durch das jäh und grell angezündete Licht des Denkens bringt Lucifer Kain dahin zurück, woher er ihn fortgenommen hat, auf die Erde, zu den Seinen, in das Land außerhalb des Paradieses. Es ist hoher Mittag geworden. Kain's Söhnlein, der kleine Enoch, schläft, von seiner Mutter Adah behütet, im Schatten einer hohen Cypresse. Die tiefe, unerschöpfliche Poesie der nun folgenden Scene ist innerlich ganz und gar gegründet auf den Contrast mit dem Inhalt und der Stimmung des vorhergehenden Actes. Nimmt man diesen fort, so ist es, als ob man auf einem Rembrandt'schen Gemälde der heiligen Nacht den Hintergrund geheimnißvollen Dunkels wegnähme, von dem sich, hell beleuchtet, die Mutter mit ihrem Kinde abhebt. Was gehen eine Mutter, die den Schlummer ihres Kindes hütet, alle Wunder und Räthsel des Daseins an? In der grenzenlosen Zärtlichkeit und dem heiligen Glück, womit sie das junge Leben beschaut, hegt und nährt, das, von der Liebe gesäet, aus ihrem Schoß geboren ist, fühlt sie das Dasein gerechtfertigt. Wie könnte sie nach seinem Sinn fragen? Ihr Kind ist dieser Sinn.

Dieses holde Mysterium der Mutterliebe hat Byron mit leiser Hand vor die geheimnißvolle Urnacht gerückt, die unser Dasein umgibt. Wenn Kain aus dieser Urnacht auftaucht, in die ihn Lucifer getragen hat, ist die erste irdische Scene, die sein verstörtes, dem Menschlichen entfremdetes Auge schaut, das Bild: Mutter und Kind. Die trauliche Idylle, mit welcher der dritte Act anfängt, rührt zwar ohne den zweiten als gemüthliche Familienscene, aber ein gut Theil ihrer Bedeutsamkeit und Poesie geht verloren.

Auch der Todtschlag Abel's bedarf der Vorbereitung durch die Vorgänge des zweiten Actes, um im Sinne Byron's zu wirken. Von seinem Fluge durch Weltraum und Jenseits kommt Kain auf die Erde zu den Seinen zurück, wie ein gereifter Mann, der sich im Leben tüchtig umgesehen und eigene Persönlichkeit erworben hat, in sein schlichtes Heimatdorf, aus dem er als Junge davongelaufen ist. Er findet seine Familie ganz so, wie er sie verlassen hat, ihr Gesichtskreis ist so eng wie damals. Das Problem der Sudermann'schen „Heimat", in's Metaphysische und Allgemeine gewendet.

Die Lösung gelingt Kain nicht besser, als Magda. Der Familie zu Liebe geht er wenigstens äußerlich auf ihre Weise ein. Doch als ihm Gott zu verstehen gibt, daß in seinen Augen der einfältige Bruder, auf den er hinabsieht, hoch über ihm stehe, entladet sich alles Nein, daß er in sich todtgeschwiegen hat, in grimmigem Zorne. Als Abel Gottes Sache gegen ihn vertheidigt, wendet sich sein Grimm gegen den Bruder, er schlägt nach ihm und erschlägt ihn. Ohne den zweiten Act fehlt der jähen,

wilden That Kain's, die endlich wie ein Blitzfunke aus ihm hervorbricht, die stille Vorbereitung und tiefsinnige Begründung, die ihr Lord Byron gegeben hat. Wenn der zweite Act, wie dies auch meiner Ueberzeugung entspricht, unaufführbar ist, so mußte das, was er in der Dichtung zu leisten hat, wenigstens andeutungsweise ersetzt werden. Wodurch aber? Dies zu wissen und zu können, ist die Pflicht Desjenigen, der es auf sich nimmt, „Kain" für unsere Bühne zu erobern.

Doch es hat ja den Anschein, als ob dies im Burgtheater nicht geschehen sollte. Wir bedauern dies aufrichtig, denn wenn auch die dramatische Schlagkraft des Mysteriums nicht größer ist, als die der anderen Dramen Lord Byron's, so strömt es doch eine Fülle tiefster und zartester Poesie aus, und diese ersetzt bisweilen die drastische Wirksamkeit. Denjenigen aber, welche „Kain" für bedenklich halten, empfehlen wir, einen Blick in Calderon's geistliche Schauspiele zu werfen. Verglichen mit der genialen Verwegenheit des spanischen Dichters, des Classikers des Katholicismus, ist Lord Byron's „Kain" schüchtern und zahm.

„Antonius und Kleopatra" von Shakespeare.

Ich will es keinen Mißgriff nennen, den Antonius einem jugendlichen Schauspieler zuzutheilen; denn das würde so klingen, als ob ein anderer Künstler des Burgtheaters berufen wäre, den Antonius zu spielen. Und

wer sollte das sein? Man fühlt sich versucht, Herrn Robert zu nennen. Nun, Herr Robert hat schon deshalb kein Recht auf den Antonius, weil er die Pflicht hat, den Octavius Cäsar zu spielen. Dieser geistige Antipode und Ueberwinder des Antonius, dieser bleiche und kühle, klare und nüchterne junge Mann ohne Jugend mit dem kalten, rechnenden Verstande, der immer wachsamen Selbstbeherrschung und dem zähen Willen, dieser unergründliche, correcte und gewissenlose Politiker, der nie irgend welchen Rausch gehabt hat, dieser seriöse Komödiant des Welttheaters, den nichts aus seiner feierlichen Imperatorrolle wirft, an dem die Zauber der Kleopatra wirkungslos abprallen, der in dem königlichen Weibe, das überwunden vor seinen Füßen liegt, nicht die glühende Verheißung orientalischen Märchenglückes sieht, sondern nur den erlesenen Gegenstand, der seinen Triumph in Rom verherrlichen könnte, dieser Octavius Cäsar sitzt Herrn Robert wie angegossen, und so oft ich ihn sah, hat er ihn mit zwingender Ueberzeugungskraft verkörpert, ja, er erschien als der beherrschende Held des ganzen Drama's. Nur Eines in der Antonius-Rolle scheint auf Herrn Robert zu verweisen: sie bedarf einer überlegenen Darstellungskunst, wie sie sich erst in der zweiten Hälfte eines langen und reichen Künstlerlebens als späte reife Frucht, als Summe und Extract desselben entwickeln kann. Ein Heldenspieler, der einmal ein bezaubernder, hinreißender Romeo war, und den nun, da sein Haarwuchs sich allmälig lichtet oder ergraut, psychologisch vertiefte Charakterrollen zu interessiren beginnen, der ist reif für den Antonius. Für einen solchen hat ihn wohl

auch Shakespeare gedichtet, als beglückende Aufgabe, an welcher ein Künstler seine gesammte Kunst auszulassen vermochte, den lyrischen Glanz und Schmelz der schwindenden Jugend, das markige Pathos seiner Gegenwart und jenes Letzte, Tiefste und Reifste, das seltsam genug dem Künstler oft erst gelingt, wenn die Naturkraft in ihm schon unmerklich und leise abwärts gleitet — wie die Sonne am heißesten scheint, wenn sie ihre Mittagshöhe schon überschritten hat. Ist nicht Herr Robert ein solcher Künstler? In mancher Hinsicht vielleicht, doch er paßt zu gut für den Octavius, als daß ihm Antonius ganz gelingen könnte, dieser vollblütige, glänzende Mensch mit der warmen Sinnlichkeit, den Leidenschaft und Temperament regieren. Der junge Künstler, der ihn darstellt, besitzt ja Manches, was ihn für den Antonius geeignet scheinen läßt; die Männlichkeit des rauhen Kriegers, die imponirende Erscheinung; doch die Hauptsache kann er gar nicht haben. Den überzeugenden Ton für eine letzte, markverzehrende Liebe, wie sollte er ihn treffen? Er freue sich, daß er im Leben und in der Kunst noch nicht so weit ist, daß ihm Antonius gelingen könnte. In ihm ist der Psycholog noch nicht erwacht, er braucht noch nicht zu charakterisiren, um zu packen, er darf noch naiv sich selbst spielen, er hat noch das glückliche Recht, sich selbst und das Publikum mit dem schmetternden Wohlklang seiner Stimme zu berauschen; seine Spielweise ist noch jugendlich wie er selbst, also nicht jene, die Shakespeare für den Antonius voraussetzt. Freilich läßt sich die Frage aufwerfen, ob diese gegenwärtig überhaupt in der Welt existirt. Ich glaube

nicht. Ich kenne nur Einen Schauspieler, der sie besaß: den Italiener Salvini. Sonst ist die den Shakespeare'schen Heldenrollen congeniale und gewachsene Schauspielkunst geradeso verschollen, wie das Geheimniß des Shakespeare'schen dichterischen Stils. Wie nach dem Stein der Weisen, haben die größten dichterischen Talente der Deutschen von Kleist bis Otto Ludwig grübelnd und experimentirend nach ihm gesucht, ohne ihn wirklich erneuern zu können. Shakespeare's dichterischer Stil ist die Einheit poetisch-rhetorischer Fülle und Prächtigkeit mit drastischer seelenmalerischer Ausdruckskraft. Die Neueren erreichten rhetorischen Schiller'schen Redeschwung und realistische Naturwahrheit der Sprache, aber die Synthesis dieser beiden Elemente mißlang ihnen entweder ganz, oder sie vermochten sie nur für einzelne Acte oder Scenen mit äußerster Anstrengung zu erzwingen. Die nämliche Erscheinung begegnet uns auf schauspielerischem Gebiet: entweder Declamation oder platte Natürlichkeit. Shakespeare aber fordert eine Spielweise, welche uns durch die Größe, Klanggewalt und Farbenglut seiner pompösen Sprache übermittelt und uns zugleich das starke psychische Muskelspiel seiner heftig bewegten Menschen auf das Plastischeste gewahren läßt, wie ein nackter Körper des Michel Angelo das physische. Einer derartigen, durch und durch genialen Schauspielkunst, für welche jede technische Schwierigkeit zum Spiel geworden ist, sind Shakespeare's heroische Rollen auf den Leib gedichtet. Diese Kunst großen Stils aber ist heute beinahe ausgestorben.

Shakespeare's Heldenrollen, Hamlet, Macbeth, Lear, Othello, Antonius, sind wie Heroenwaffen, die dem

schwächlichen Epigonengeschlecht zu schwer sind, wie der Bogen des verschollenen Odysseus, den Penelope's Freier nicht zu spannen vermögen. Heute lebt kein Schauspieler, der den grandiosen Linien, mit welchen Shakespeare seine Heldengestalten umrissen hat, darstellend zu folgen vermöchte. Die Ursache davon liegt in der Zeit, nicht in der Unzulänglichkeit des Talents und der Kunst des Einzelnen. Eigentlich und ehrlich spielen können die Schauspieler immer nur die Menschen ihres Zeitalters, ihresgleichen. Der Phantasie Shakespeare's aber stand der prächtige königliche Typus des Renaissance-Menschen Modell. Dieser agirte im damaligen England auf der großen Bühne des öffentlichen Lebens, und von dieser stellte ihn Shakespeare auf sein Theater. Seine Schauspieler konnten ihn spielen, weil sie ihn täglich von der Nähe sahen, weil ihr Publikum, dessen Urtheil sie bildete, zum Theil aus Menschen solchen Schlages bestand. Daher gerieth den Dichtern und Darstellern die Großartigkeit des Betragens und der Rede nicht hohl akademisch, wie den Modernen, sondern wahr und lebendig. An wenigen Gestalten Shakespeare's fühlt man die Wirklichkeit, an welcher sich die Phantasie des Dichters belebte und nährte, deutlicher durch, als an Antonius und Kleopatra. Moderne Schauspieler werden an Antonius den sinnlichen Mann aufgreifen, den ein Weib beherrscht, an Kleopatra die dämonisch coquette Buhlerin, und werden glauben, damit Shakespeare's Absicht erreicht zu haben. Das reicht aber nicht aus. Für Shakespeare war das Wesen dieser beiden Menschen vor Allem Vornehmheit und Größe, er ein Grand-

seigneur, sie eine hoheitvolle königliche Dame. Diese Majestät muß sich in Allem ausprägen, was sie sagen und thun, in der rücksichtslosen Hingabe des Antonius an seine Königin, wie in der frevelhaft genialen Coquetterie der Kleopatra, die mit Liebe und Haß, mit Leben und Tod spielt. Beide sind Uebermenschen nach dem Herzen Nietzsche's, sie athmen die olympische Luft jenseits von Gut und Böse, sie haben Ehrfurcht vor sich selbst und vor einander, und ihre Umarmung ist ihnen ein majestätisches, götterhaftes Geschehniß, wie wenn der Donnerer Zeus das Lager der Hera besteigt. Nicht aus Schwäche erliegt Antonius, sondern mit Willen schenkt und wirft er sich weg; in der verächtlichen Geberde, mit welcher er auf jede Gefahr hin die Weltgeschäfte von sich schiebt, die seines entscheidenden und befehlenden Winkes harren, um der Kleopatra zu leben, genießt er erst recht seines Weltgebieterthums. „Das Leben adeln heißt so thun", sagt er, Kleopatra umarmend, „wenn solch' ein einsgeword'nes Paar und solche Zwei es können". Der Bote des Cäsar, seines Machtgenossen, mag warten, Kleopatra's Umarmung geht Allem vor. „Sprecht nicht zu uns", sagt er, sich mit ihr zurückziehend, Angelegenheiten abweisend, von welchen sein und der Welt Schicksal abhängt. Er ist dem Zeus zu vergleichen, der auf dem Gipfel des Ida thronend, wo er den Kampf der Achäer bewacht und lenkt, den Besuch seiner herrlichen Gemalin empfängt; alsbald bedeckt er die Erde mit dem Brautbett eines üppigen Blumenflors und umspinnt den Berggipfel mit einem dichten, lichten Nebel, in dem sich, den Sterblichen ver-

borgen, das Mysterium des göttlichen Beilagers vollzieht. So empfand und sah Shakespeare die Liebe, in welcher Antonius und Kleopatra untergehen. Die Cäsarische Tragik des Uebermenschenthums ist die schwüle, betäubende Poesie dieser zweiten großen Liebestragödie Shakespeare's. Mit den Mitteln und Mittelchen, mit welchen man die theaterüblichen blonden und schwarzen Bestien spielt, kommt man dieser nicht bei, auch wenn man darin Virtuosin ist. Kleopatra ist keine Messalina, sie ist nicht eine Buhlerin, die zufällig eine Krone trägt, sondern eine Königin. „Majestät in jedem Schritt, jede Beugung Huld und Gnade, eine Fürstin jeder Zoll ...", sie bleibt Königin auch als Buhlerin. Jede Darstellung, die ihr die Majestät schmälert, verzerrt die Vision der Kleopatra, die Shakespeare vorschwebte, als er diese berückende Zauberin schuf, deren Thron weder Sclaven noch Kaiser nahen können ohne Wollust und — Ehrfurcht, zu Einem Gefühl verschmolzen, das Sinne und Gehirn verwirrt und knechtet. Sogar der Duse mißlang die Kleopatra, nur mit der Scene, in welcher sie sich an dem Boten vergreift, der ihr des Antonius' Heirat mit Octavia meldet, erzielte sie grelle Wirkung. Sonst wußte sie mit der Rolle nicht viel anzufangen und nahm studirte altegyptische Posen an, um über das Unzulängliche wegzutäuschen.

Anzengruber im Burgtheater.*)

Anzengruber im Burgtheater! Gar Mancher, der den Dichter des „Meineidbauer“ und der „Kreuzlschreiber“ schätzt und liebt, wird eine freudige Anwandlung verspüren bei dieser Kunde. So ist die Erkenntniß seines Werthes doch endlich durchgedrungen! In gewissem Sinne theilen wir dieses Gefühl. Wenn einem Menschen, dem wir Verehrung zollen, Ehre widerfährt, so können wir nicht anders, als uns freuen, und verbittern uns dieses Gefühl nicht gern durch den Zweifel, ob es auch just die rechte Ehre war, die Ehre, die zu ihm, zu seiner ganzen Persönlichkeit, paßt und stimmt, wie das Gesicht, das er hat, zu seinem Wesen und Charakter, wie die Sprache, die er redet, zu dem Gesicht, das er hat. Einerlei, wir wollen uns freuen. Wenn sich aber die Genugthuung der Vielen, die in ihrem Liebling sich geehrt fühlen, in Aeußerungen Luft macht, wie: „Endlich ist Anzengruber der Platz eingeräumt, der ihm gebührt!“ oder „Endlich bezahlt ihm das Burgtheater eine längst fällige Schuld!“ — dann wird die Sache bedenklich und wir müssen sie uns in der Nähe besehen. Der Platz der ihm gebührt? Nun ja, gewiß sind viele Werke Anzengruber's zehnmal mehr werth als sehr viele Theaterstücke, die ein unbezweifeltes Recht auf das Burgtheater haben und zum dauernden Besitzthum desselben gehören. Aber ist der geistige Werth eines Werkes das Einzige, was den Ausschlag zu geben

*) Geschrieben gelegentlich der ersten Aufführung des „Meineidbauer“ im Burgtheater.

hat bei der Entscheidung der Frage, ob es im Burgtheater gespielt werden soll und darf? Das werden selbst Jene nicht unbedingt bejahen, die für Anzengruber unbedingt das Burgtheater fordern. Sonst müßten auch manche Possen Nestroy's herein. Es sind also, abgesehen vom geistigen Werthe, noch andere Eigenschaften, die für das Burgtheater befähigen oder von demselben ausschließen. Ein Drama kann ein classisches Meisterwerk sein in seiner Art, aber die Art kann nicht in's Burgtheater passen. Ist dies bei Anzengruber's Dichtung der Fall? Auch Derjenige, der eine starke Neigung in sich verspürt, sie dahin zu verpflanzen, wird bei gewissenhafter Selbstprüfung auf dem Grunde seiner Seele ein Gefühl entdecken, das „Nein" sagt, das ihm zuflüstert: Der natürliche Standort einer Dichtung, wie einer Pflanze, ist doch nur der Ort, wo sie wild wächst, wie Alpenrose und Edelweiß im Hochgebirge. Aber ein Gefühl, eine Metapher, beweisen nichts. Wir müssen uns das Gefühl zum Begriff verdeutlichen, den in die Metapher verhüllten Gedanken selbst ganz klar zu denken suchen. In den vielen Jahren, in welchen ich die Anzengruberfrage oft und ernstlich erwogen habe, wollte mir dies niemals zu meiner vollen Befriedigung gelingen, so daß ich oft versucht war, jenen Einwand für den stumpfen Widerstand zu halten, den der Mensch allem Ungewohnten entgegensetzt. Heute, nach eindringender Erforschung des Wesens und der Entwicklungsgeschichte des Burgtheaters, sowie der Eigenart Anzengruber's, weiß ich, daß jenes erste Gefühl, wie erste Gefühle zumeist, Recht hat. Aber so einfach, wie manche unbe-

dingte Gegner der Zulassung Anzengruber's wähnen, liegt die Sache nicht. Diese begnügen sich mit dem entrüsteten Ausruf: Wie? Im Burgtheater soll Dialekt gesprochen werden, wie auf den Vorstadtbühnen? In dem Unwillen, welchem dieser Ruf entspringt, zittert etwas von der Stimmung nach, welche die Männer erfüllte, die den Grund gelegt haben zum Burgtheater, dieser echt Josefinischen Schöpfung des Zeitalters der Aufklärung. Damals galt es, an die Stelle des Blödsinnes und der Rohheit der verwilderten Stegreifkomödie mit Mundart und Gesang, Zote und Hanswurst, eine gebildete und gesittete Bühne zu setzen, eine Bühne, die eine Sprache redete, in welcher dasjenige überhaupt gesagt werden konnte, was sich in den glorreichen Entstehungsjahren der neuen deutschen Dichtung in allen besseren Köpfen und Herzen regte. Das Burgtheater war von Anfang an wider Sprache und Geschmack des Pöbels gerichtet; erst in dem Augenblick, in welchem es diese Richtung erhielt, war es das Burgtheater. Kein Wunder, daß ihm seine Sprache, das reine Schriftdeutsch, die Sprache, welche Lessing schrieb, die nirgends und überall gesprochene ideale deutsche Sprache an sich, zu welcher die örtlichen Dialekte sich verhalten, wie die Einzeldinge zur platonischen Idee, mit der Zeit zu einem Kleinod wurde, von welchem es, wie von seinem Gewissen, jede Trübung ferne hielt; daß ihm die Mundart, die es in den Zeiten Kaiser Josef's nur als die Pöbelsprache kannte, in welcher nur Gemeines auszudrücken war, verächtlich und verhaßt war als Verkörperung alles dessen, dem das Burgtheater in ausdauerndem Kampfe

nur langsam, Schritt für Schritt, den Boden abgewann. Diese blinde Abneigung wider die Mundart des Volkes, welche das Burgtheater mit hat schaffen helfen, ist aber heute eine veraltete Stimmung. Die Sprache Raimund's kann die Stätte nicht entweihen, wo die Göthe's gesprochen wird, wenn wir sie auch auf dieser nicht hören wollen. Wollte man einen Anzengruber blos der Mundart halber von der Pforte des Burgtheaters fortweisen mit demselben Exorcismus, mit welchem Sonnenfels die unsauberen Geister der Hanswurstkomödie austrieb, so würde das an Blasphemie grenzen. Mit dem Dialekt als Pöbelsprache und Ausdrucksmittel für Pöbelhaftes hat Anzengruber nichts gemein.

Damit ist aber noch nicht entschieden, daß man ihn hereinlassen soll. — Der „Meineidbauer" sagen Jene, die dafür sind, ist gerade so eine Tragödie wie der „Erbförster" Otto Ludwig's. Nur hat Anzengruber Otto Ludwig an folgerichtigem Realismus überboten, indem er seine Bauern so reden ließ, wie sie in Wirklichkeit reden: im Dialekt. Soll er für dieses Mehr an Naturwahrheit dadurch büßen, daß man ihm das Burgtheater verschließt, in welchem der „Erbförster" heimisch ist? Das klingt einleuchtend genug und ich gestehe, daß es diese Erwägung war, durch welche mir jedes Mal die Sicherheit jenes ersten Gefühles abhanden kam. Aber diese Auffassung beruht auf einem Irrthum. Es ist nicht wahr, daß der „Meineidbauer" als Dichtung von der nämlichen Art und Gattung ist, wie der „Erbförster." Anzengruber bedient sich nicht als Künstler der Mundart nur als eines Mittels naturgetreuer Charakteristik,

sondern er selbst, der Mensch und Dichter Anzengruber, lebt und webt, denkt und fühlt im Dialekt. Die Verschiedenheit zwischen einem Menschen, dessen natürliche Muttersprache die Mundart ist, und einem hochdeutschen Menschen, ist in der Verschiedenheit ihrer Sprache keineswegs erschöpft. Diese ist vielmehr nur Anzeichen und Ausdruck einer tieferen gründlichen Verschiedenheit, die sich bis in die geheimsten Wurzeln des geistigen und gemüthlichen Lebens erstreckt. Gedanken und Stimmungen, die in der Mundart weise und rührend erscheinen, sind, hochdeutsch ausgedrückt, nichtssagend und schaal; anderen ist nur die Schriftsprache natürlich, und, in's Aelplercostüm der Mundart verkleidet, wirken sie unleidlich affectirt. Diese Betrachtungen lehren uns die Eigenart Anzengruber's verstehen. Seine Stücke sind etwas ganz und gar Anderes als der „Erbförster" und ähnliche. Der Dialekt ist in ihnen nicht nur eine Eigenschaft der Menschen, welche dargestellt sind, sondern diese Stücke sind durch und durch im Dialekt gedacht, empfunden, componirt. Ihre Psychologie ist eine Dialektpsychologie, ihre Logik eine Dialektlogik. Man übersetze eine Scene aus einer Anzengruber'schen Bauernkomödie in das Deutsch des „Erbförster", so ist das Beste weg. Würde das ganze Stück einem solchen Verfahren unterworfen, wir würden in der übrig bleibenden Schlake nur schwer die lebensvolle Dichtung erkennen, die uns ergriffen und entzückt hat. Werth und Wirkung der Werke Anzengruber's hängt also zum größten Theil an ihrer Sprache, welche nicht die des Burgtheaters ist. Das soll kein Tadel sein. Nur den Artunterschied soll es fühlbar machen zwischen dem

„Erbförster“ und dem „Meineidbauer“, zwischen dem „regelmäßigen Schauspiel“ des Burgtheaters und dem „Volksstück mit Gesang“. Mit Gesang! In dem Hause, in welchem Anzengruber gedeihen soll, da muß, wie in einer Almhütte, Gesang und Mundart in der Luft liegen, das Singen muß den Darstellern so natürlich und selbstverständlich sein, wie das Reden, sie müssen sagen und singen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist. Wenn aber die k. und k. Hofschauspieler singen, wundert sich die Natur. Noch mehr, wenn sie in der Mundart sprechen. Kein Zweifel, Manche unter ihnen können recht gut und treffend copiren, wie die Bauern reden, aber die treuherzige Dichtung Anzengruber's kann doch nicht auf einer Schauspielkunst beruhen, die sich der Verstellung und Heuchelei nähert. Auch das Publikum, das zu Anzengruber stimmt, ist nicht das Burtheater-publikum. Sein Kern muß, wie Dichter und Darsteller, selbst in der Mundart leben und sein, und die „Gebildeten“, mit denen dieser Kern durchsprengt ist, kommen, um sich einmal von volksthümlicher, mundartlicher Stimmung anheimeln und erfrischen zu lassen. Diese Stimmung sucht man nicht im Burgtheater und echt kann sie das Burgtheater gar nicht erzeugen. Es ist also keineswegs eitle Pedanterie, wenn wir sagen, daß die Eigenart Anzengruber's ihn zu beider Vortheil vom Burgtheater ausschließt. Noch weniger steckt Bildungs-hochmuth dahinter, der auf volksthümliche Dichtung vornehm hinabsieht. Der höchste Ruhm der dramatischen Kunst, welche der Bildung entstammt, ist, volksthümlich zu werden, wie Schiller, der höchste Ruhm volksthüm-

licher Dichtung, für die Bildung etwas zu bedeuten, wie Raimund und Anzengruber. Volksdichtung und Kunstdichtung kommen in ihrer höchsten Vollendung einander ganz nahe, so nahe, daß jede den Athem der anderen spürt, aber sie gehen nicht in einander über. Was sie scheidet, ist zugleich die Grenze, die das Gebiet des Burgtheaters von der Volksbühne, auch von der idealsten, trennt. Wahr ist, daß Wien eine solche ideale Volksbühne, wie sie Anzengruber beim Schaffen vorschwebte, nicht mehr besitzt, oder, sanguinischer gesprochen, noch nicht besitzt.

„Die Rechte der Seele" von Giuseppe Giacosa. „Liebelei" von Arthur Schnitzler. (1895).

Das Schauspiel Giuseppe Giacosa's, welches den ersten diesjährigen Premièren-Abend des Burgtheaters eröffnete, ist das Werk eines geistvollen und bühnenkundigen Kopfes. Der Verfasser dürfte zuerst den Fall ausgedacht und ihn erst nachher „in Umstände gekleidet" haben, wie die englischen Logiker sagen. Das Stück macht mehr den Eindruck eines Experimentes, welches ein psychologischer Vivisector unter scharfsinnig combinirten Bedingungen vornimmt, als den eines Naturvorganges, den der Dichter nicht macht, sondern nur belauscht. Der Wirkung thut dies keinen Eintrag. Im Gegentheil. Die starke Theilnahme, die uns die seelischen Krämpfe und Zuckungen der beiden lebenden

und fühlenden Versuchsobjecte abnöthigen, verbindet sich mit der schlagenden Beweiskraft des Experiments zu einer beinahe tragischen Erschütterung. Wohl bleiben manche Bedenken übrig. Wie bei einer geometrischen Aufgabe ist die Situation eine gegebene, keine gewordene, die Personen scheinen daher kein rechtes Vorleben zu haben. Doch darüber hilft die außerordentliche Bühnenkunst Giacosa's hinweg, der das Interesse sogleich lebhaft erweckt und innerhalb weniger Scenen bis zum höchsten Grade steigert. Das Problem, das sich Giacosa gestellt hat, deutet auf Ibsen'sche Anregungen. Eine Frau liebt einen Freund ihres Gatten; seine Leidenschaft hat sie aus Pflicht zurückgewiesen. Der Freund hat sich aus Verzweiflung erschossen. Anna, eine ehrliche und energische Natur, macht den verzweifelten Versuch, ihren Schmerz und ihre Liebe schweigend in sich durchzukämpfen; vielleicht würde sie, wenn kein Eingriff den Proceß ihres Innern stört, eines Tages wieder das Weib ihres Gatten sein können. Unglücklicher Weise erfährt aber dieser Alles aus den Briefen Anna's, die er im Nachlasse des Freundes vorfindet. Seine Frau ist ihm treu geblieben, doch vielleicht nicht aus Liebe, sondern nur aus Pflicht. Von diesem Verdacht bis zur Besinnungslosigkeit gemartert, fordert er von ihr, die ihr Geheimnis flehend vor ihm verbergen möchte, wie eine werdende Leibesfrucht, Rechenschaft über die Vorgänge in ihrer innersten Seele. Damit greift er gewaltthätig in ihr Selbst, in das Recht ihrer Persönlichkeit. Da erfolgt die Explosion. Alles Niedergehaltene, Zusammengepreßte in Anna, ihr Schmerz, ihre Liebe für

den Todten, ihr Haß gegen den ungeliebten Mann, der sie besitzt, die „Reue ihrer Tugend", Alles bricht, wie Gottes Feuer aus einem entweihten Heiligthum, wider den Gatten los. Erbarmungslos zerschneidet sie, die bisher ganz mitleidige, selbstverleugnende Dulderin war, das Band, das sie noch mit ihrem Manne verknüpft.

Nach Giacosa's Drama wurde Arthur Schnitzler's Schauspiel „Liebelei" aufgeführt. Das Publikum fühlte sich vielfach befremdet, ja verletzt, bisweilen interessirt, belustigt, gerührt. Ein einheitlicher Eindruck blieb aus. Das Publikum wußte nicht recht, wie es sich verhalten solle. Man applaudirte und zischte. Alles Symptome, durch welche sich ein eigenthümliches Talent ankündigt. Auch für den Kritiker ist es keine leichte Sache, den Eindruck, den dieses Schauspiel gemacht hat, auszulegen und zu begründen. Man kennt die wunderliche Naturerscheinung der sogenannten Mimicry. Sie beruht nach der Begriffsbestimmung eines berühmten Zoologen „darauf, daß gewisse Thierformen anderen sehr verbreiteten Arten in Form und Färbung zum Verwechseln ähnlich sehen, als wenn sie dieselben copirt hätten". So existirt ein Schmetterling, der genau einer Wespe gleicht. Auch auf dem Gebiete der Kunst kommt Aehnliches vor. Arthur Schnitzler's Schauspiel ist ein solcher Fall literarischer Mimicry. Es sieht dem Typus des Wiener Volksstückes, wie ihn Friedrich Kaiser, Anton Langer, O. F. Berg und Andere auf den Wiener Vorstadtbühnen ausgearbeitet haben, „in Form und Färbung zum Verwechseln ähnlich", so ähnlich, daß man — Zoologe sein muß, um den tiefen Unterschied zu be-

merken und gehört doch in Wahrheit einer ganz anderen Art an, einer höher und verwickelter organisirten, deren Heimat das Burgtheater ist und nicht die Vorstadtbühne. Man werfe einen Blick auf das Personenverzeichnis: Hans Weiring, Violinspieler an einem Vorstadttheater; Mizi Schlager, Modistin; Katharina Binder, Frau eines Strumpfwirkers; Fritz Lobheimer und Theodor Kaiser, junge Leute; ein Herr . . . wundert man sich nicht, solchen Personen gegenüber Burgtheaternamen gedruckt zu lesen? Ist das nicht der Theaterzettel eines O. F. Berg'schen Stückes? Und der Inhalt des Schauspieles scheint diesen ersten, oberflächlichen Eindruck zu bestätigen.

Die Handlung ist der Liebesroman eines armen Mädchens, der Geigerstochter Christine, mit einem flotten und reichen, jungen Herrn, Fritz Lobheimer. Sie liebt ihn mit der völligen Hingabe einer starken, gesunden Mädchenseele; Fritz sucht und findet bei ihr Zerstreuung und Erholung von den Nervenqualen eines leidenschaftlichen Verhältnisses mit einer verheirateten Dame. Der Gatte dieser Dame erschießt ihn im Duell. Erst nachdem er begraben ist, erfährt Christine seinen Tod und entdeckt, daß er einer Frau wegen gestorben ist. Aus Verzweiflung darüber, daß sie für ihn, dem sie sich ganz gegeben, nur ein Spielzeug war, geht sie in den Tod. Das erscheint auf den ersten Blick als die banale Nähmamsellentragik, von der O. F. Berg lebte; man könnte daraus eine jener rührseligen Geschichten aus dem Wiener Leben machen, welche der Leserkreis gewisser Blätter von der Zeitung als Sonntagsleckerei fordert. Sämmtliche Personen und Vorgänge, alles

Beiwerk, alle Gedanken und Empfindungen, Alles ist wie im Vorstadtstück. Mizi Schlager, die fesche und und leichtlebige Putzmacherin, Katharina Binder, die Strumpfwirkersfrau, die für die Christine einen Gatten wüßte, der „sehr ein anständiger" Mann ist und eine feste Anstellung hat, Theodor Kaiser, der Spaßvogel, lauter gute Bekannte! Vor Allem aber der Dialog! Er ist zusammengesetzt aus all' den Redensarten und Wendungen, die Jedem in den Ohren liegen, der in Wien lebt, alle Gemeinplätze Wienerischer Lebensweisheit werden gelegentlich in ihren stereotypen Formeln vorgebracht.

Der erste und namentlich der zweite Act ist so voll von solchen Dingen, daß die Täuschung durch Mimicry für Viele zu einer vollständigen geworden sein mag. Mancher alte Burgtheaterbesucher dürfte die Aufführung eines derartigen Stückes im Burgtheater geradezu als Scandal empfunden und sich entrüstet gefragt haben, durch welchen Zufall sich dieses Vorstadtstück auf die Bühne verirren konnte, auf der Schiller und Grillparzer heimisch sind. Man sieht daraus, daß das bekannte Naturspiel der Mimicry unter Umständen für das Geschöpf, an welchem es stattfindet, gefährlich werden kann. Bisweilen läßt man einen Schmetterling vorsichtshalber in Ruhe der so aussieht, wie eine stachelbewehrte Wespe, bisweilen aber schlägt man einen solchen Schmetterling aus dem nämlichen Grunde vorsichtshalber einfach todt. Dieser Gefahr ist Schnitzler's Schauspiel nicht völlig entgangen, ganz unlädirt ist es dem Publikum nicht entwischt.

Worin aber, so fragt man, soll auch der tiefe Unterschied zwischeu der „Liebelei" und einem gewöhn-

lichen Vorstadtstück liegen? Man horche nur genauer hin, und man wird durch die geräuschvolle Ausgelassenheit und schluchzende Rührseligkeit dieser Alltagsscenen hindurch die leisen Stimmen einer Poesie vernehmen, mit welcher das Vorstadtstück nichts zu schaffen hat. Wenn Schnitzler wirklich nur ein solches schreiben wollte, dann hat er viele Mühe und Feinheit aufgewendet, die ihm das Publikum der Vorstadtbühne schwerlich danken würde. Die einfache rührende Seelengeschichte zweier jugendlicher Menschen wollte er darstellen, täuschend wahr abgebildet, wie sie sich auf Wiener Boden zutragen würde. Die mundartlich angehauchte Sprache dieser Menschen und alles Andere, was an der Mundart hängt, ist nur die natürliche Farbe des Gegenstandes, den Schnitzler malen wollte, nicht die Farbe seiner Poesie, nicht die Sprache, in welcher Schnitzler dichtet. Die „Liebelei" ist ebensowenig ein „Dialektstück" wie Hauptmann's „Weber" oder Halbe's „Jugend", es ist nur ein Drama, welches unter Menschen spielt, welche ein wenig im Dialekt sprechen. Die „Liebelei" ein Volksstück! Sie ist entsprungen jener geistigen Sphäre, für welche das Schlagwort l'art pour l'art geprägt worden ist, und Werke solchen Schlages können sich doch nur an die geistigen Feinschmecker wenden, die im Burgtheater sitzen. So flott und so weinerlich es darin zugeht, — man wird doch „Liebelei" nicht etwa für sentimental, für gemüthvoll nehmen!

Jenes prahlerische „Ja, so sind wir Wiener!" oder das scheltende „Ja, so seid ihr Wiener!", das aus jedem echten Volksstück redet — man denke an Anzen-

grubers's „Viertes Gebot" — fehlt hier ganz und gar. Darum ist die „Liebelei" auch gänzlich moralfrei (nicht unmoralisch, darin läge noch eine Beziehung zur Moral), denn der Umstand, daß Fritz und Anna an der Liebelei zu Grunde gehen, ist von Schnitzler gewiß nicht als Bewährung eines sittlichen Gesetzes, sondern rein thatsächlich gemeint. Ein Stück Menschenleben, deutlich gesehen, allseitig verstanden und durchempfunden, unbefangen wiedergegeben, das ist Schnitzler's Schauspiel. Die Poesie desselben entspringt der Freude des Verfassers an seelischen Farben und Stimmungen, an ihren Abtonungen, ihren Verschmelzungen und Uebergängen, an dem Durchscheinen der einen durch die andere . . . Was fängt das Localstück mit solchen intimen Reizen an? Mit wie feinem Auge ist es geschaut, mit wie leichter und sicherer Hand gezeichnet, wie Fritz die Liebe aus den Sinnen in's Gemüth wächst. Die drohende Nähe des Todes drängt in diesem jungen Herzen, wie der Frühling den Saft in einem Baum, alle Lebenslust empor, in Christine verkörpert sich ihm das Leben, das er verlassen soll, und er hat das Gefühl, sie nun wahrhaft zu lieben. Wie hübsch ist Christinens Verlangen, zu wissen, was ihr Geliebter treibt, wenn er nicht bei ihr ist, ihr Fragen, wer denn die Dame in der Loge war, bei der sie ihn von der Gallerie aus gesehen hat. Aus dem Hinterhaus seines Herzens möchte sie in's Vorderhaus, wo die vornehmen Leidenschaften wohnen. Die Gute ahnt nicht, daß Fritzens Gefühl für sie vielleicht ein besseres, wahreres ist, als die Liebe, die ihm das Leben kostet. Ereignet sich doch in seinem Dutzendherzen das

Nämliche, was den großen Goethe von Frau von Stein zu Christiane Vulpius führte. Man betrachte ferner die kurze Scene, in welcher der Gatte jener Dame Fritz zum Duell fordert. Der Besucher sieht den gedeckten Tisch, Damenhüte und Mantillen. Das Bürschchen, mit dem ihn seine Frau betrogen, hat also auch seine Frau betrogen. Der arme Junge, der sich der Pistole darbietet, wie ein reuiger Schuljunge der Ruthe, erscheint in seinen Augen als frivoler Lüstling. Man hat die Gewißheit, daß er ihn erbarmungslos niederschießen wird. Diese Gewißheit braucht aber der Dichter als nächtlichen Hintergrund für den wehmüthigen Abendsonnenschein der Liebesscene im zweiten Act. Wie er sie mit diesem Einen unabsichtlichen Zuge erschafft, beweist subtilste Kunst.

Auf viele ähnliche Dinge könnte man noch hindeuten, doch das Gesagte reicht wohl hin, um zu beweisen, daß diejenigen sich irren, welche die „Liebelei" einer niedrigen Kunstgattung zuzählen. Sie ist ein seltener Schmetterling, keine gemeine Wespe. Dabei wollen wir nicht leugnen, daß der Dichter hin und wieder im Vorbeistreifen nach niedrig hängenden, wohlfeilen Vorstadtwirkungen langt. In der Schlußscene kitzelt er die Thränendrüsen mehr, als einem strengen Geschmack zusagen kann. Die Scene ist auch psychologisch anfechtbar. Nach so langem und reichlichem Wort- und Thränenerguß, in dem sich der Krampf der Verzweiflung entladet, tödtet man sich nicht. Daß diese Rührscene nicht voll wirkt, entspringt der ziemlich undramatischen Organisation des Ganzen. Vom Schluß des ersten Actes an

gleicht der Verlauf der Handlung einer schnurgeraden Straße, an deren Ende man stundenlang das Ziel sieht. So hübsch auch sein mag, was rechts und links liegt, man kommt abgespannt an und hat das Gefühl, daß das Stück noch fortspielt, nachdem es aus ist.

„Liebelei" ist im Burgtheater glänzend gespielt worden. Ob sich das Schauspiel dauernd behaupten wird? Das Publikum ist wie die Frauen, „welche stets zurück nur kommen auf ihr erstes Wort, wenn man Vernunft gesprochen stundenlang", und dieses erste Wort lautet: So etwas gehört nicht in's Burgtheater.

„Hannele", Bühnendichtung von Gerhart Hauptmann.
(1893).

Das Publikum steht der jüngsten Schöpfung Gerhart Hauptmann's, die am sechsten December zum ersten Mal im Burgtheater aufgeführt wurde, mit seinem Verstande und mit seinem Herzen rathlos und unschlüssig gegenüber. Vielleicht ist die Mehrheit einig in der Empfindung: „Solche Eindrücke wollen wir im Theater nicht empfangen." Besonders die eigentlichen „Theaterfreunde" fühlen lebhaft, daß derartige Stücke dem Sinn und Zweck des Theaters widersprechen, daß dieses durch dieselben gerade Dasjenige einzubüßen droht, wodurch ihnen sein regelmäßiger Besuch zu einer freundlichen, unentbehrlichen Gewohnheit, zu einem wesentlichen Bestandtheil ihres Behagens, ge-

worden ist. Wenn die Fanatiker der neuen Kunst auf solche Einwürfe antworten: „Diese Art von „Behagen“ wollen wir Euch gerade versalzen! Die Bühne soll durch uns aus einer Stätte verfeinerten Lebensgenusses zu einer Anstalt umgeschaffen werden, welche höheren und ernsteren Zwecken dient!“ — so ist damit nur die alte Streitfrage über Zweck und Sinn des Theaters neu aufgeworfen, aber nicht gelöst. Auf die Gefahr hin, für einen egoistischen Bourgeois zu gelten, dem der Jammer und die Noth der Welt nicht zu Herzen geht, wenn er nur seine seelischen, wie seine leiblichen Bedürfnisse ungestört befriedigen kann, bekennen wir uns zu dem Glauben, daß das Theater, wie die Kunst überhaupt, nach einer anderen Aufgabe, als den Menschen Freude zu machen, nicht zu suchen braucht. Es gibt keine höhere und keine ernstere. Damit sind der Ernst und die Schrecknisse des Lebens nicht von der Bühne verbannt, damit ist auch den wildesten und finstersten Gesinnungen und Stimmungen nicht verboten, sich theatralisch darzustellen und mitzutheilen; das Bedeutende des Theaters liegt ja gerade darin, daß die Menschen seiner starken, weithin schallenden Götterstimme Alles anvertrauen, was sie auf dem Herzen haben, Düsteres und Sonniges, Schweres und Zartes, Unheimliches und Holdes, lastende Wirklichkeit und schwebende Phantasie, all' ihr Lachen und Weinen, Lieben und Hassen, all' ihre Leidenschaften. Durch die kräftige Betonung der Freude als des letzten Zieles des Theaters soll nur die Grenze angedeutet werden, welche allen, welche auf dem Instrument des Theaters spielen, durch die Beschaffenheit dieses Instruments gezogen ist.

Sie möglichst weit hinauszudehnen, ist Sache des Künstlers. Auch den grauenhaftesten Gegenständen vermag ein großer Dichter noch ein tragisches Gefühl abzugewinnen, dessen Grundempfindung Freude ist. Aber endlich kommt doch der Punkt, wo die Saite reißt, und der schrille Wehlaut, mit welchem sie abreißt, gehört doch gewiß nicht zu dem Tonreichthum, welcher dem Instrument innewohnt. Nicht einmal den Dissonanzen ist er beizuzählen. Er ist nichts als ein wüster Naturlaut, welcher anzeigt, daß das Instrument zerstört wird. Diejenigen, denen bei den Foltern des armen Hannele das Herz blutet und qualvolle Thränen über die Wangen rollen, werden mich verstehen. Sie werden auch die Athener verstehen, welche, nach der bekannten Anekdote, den Tragiker, der sie im Theater durch Vorführung des Falles von Milet, der befreundeten Stadt, gemartert hatte, mit einer Geldbuße straften. Vielleicht hätte die Mehrheit des Burgtheaterpublikums mit Freuden eine solche über den Dichter des „Hannele" verhängt.

Aber der heftige Widerwille sowie die rathlose Bestürzung, welche „Hannele" in Vielen erregt, hat noch einen anderen Grund, der mit der Kunst nichts zu thun hat. Dieser erklärt auch den lauten Beifall, mit dem es namentlich von jugendlichen Galeriebesuchern begrüßt wurde, so wie die sprachlose Andacht, mit welcher Manche vor dem gläsernen, leuchtenden Sarg, in welchem das todtgequälte Hannele ruht, wie vor der Krippe eines Heilands, anbetend niedersinken: „Hannele" ist nämlich ein Erstling der Poesie des vierten Standes. Hier redet der nämliche Geist seine dichterische Sprache,

welcher der socialistischen Bewegung zu Grunde liegt, welchem die von ihm Erfüllten weltverjüngende, die von ihm Bedrohten weltzerstörende Gewalt zuschreiben. Jener Theil des Burgtheater-Publikums, in welchem Adel und Bourgeoisie den Ton angeben, hatte daher Angesichts dieses „Hannele“ den Eindruck, als ob ihm eine mit herzzerreißendem Mitleid geladene dichterische Bombe vor die Füße geschleudert würde. In diesem Instinct, welcher den bösen Feind auch dann erkennt, wenn er in der Gestalt eines Engels des Lichtes erscheint, sträubten sich denn Viele, jenes Mitleid überhaupt zu empfinden, zu welchem „Hannele“ die Gemüther mit allen Mitteln hetzt. Sie setzten ihm eine absichtliche zornige Stumpfheit des Verstandes und des Herzens entgegen, damit das gefährliche Geschoß unschädlich „crepire.“ Ueber die Rathlosigkeit der Aesthetik vor dieser dichterischen Erscheinung braucht man sich nun gar nicht zu wundern. Steht nicht all' unsere Weisheit einstweilen noch rathlos vor dem gewaltigen Aufwachen und Aufleben des vierten Standes, der mit leidenschaftlicher Energie Antheil an allen politischen und socialen, materiellen und geistigen Gütern fordert, die uns das Leben lebenswerth machen, d. h. darnach strebt, aufzuhören, vierter Stand zu sein? Kann es der Aesthetik besser ergehen, wenn die Stoffe und Ideen, die Gesinnungen und Stimmungen dieser neuen Volksschichten in Kunst und Poesie eindringen? Die vom neuen socialistischen Geist Erfüllten, Angehauchten und Angekränkelten müssen in Entzücken gerathen, wenn das äußere und innere Elend des Proletariats in künstlerisch wirksam gruppirtem Massen-

aufzug über die Bretter wandelt, die Augen der „Besitzenden“ beleidigend, ihre Herzen aufwühlend zu Empfindungen, die sie nicht fühlen wollen; ihr geheimstes Sehnen ist erfüllt, wenn das Proletarierelend auf dem Altar der Bühne heilig gesprochen wird und schließlich seine Himmelfahrt feiert. Doch liegt in dieser, so poetisch, ja religiös anmuthenden Verhimmelung des von Engeln emporgetragenen Elends, welche naive Gemüther täuschen könnte, ein greller Hohn verborgen. Diese Engel, welche das sterbende Kind umschweben, diese Himmelfahrt sind ja nur wesenlose Fieberphantasmen, denen nur die unüberwindliche Körperlichkeit der scenischen Darstellung einen Schein von Realität verleiht, welche sie für den Zuschauer gar nicht haben sollten. Wenn Hannele's Gehirn gestorben ist, verschwindet der von ihm erzeugte himmliche Fieberspuk in Nichts. Alles war nicht wahr. Die zwei letzten Worte der Dichtung „Todt? — Todt!“, welche Arzt und Pflegerin an Hannele's Leiche wechseln, enthüllen die schneidende Ironie der Grundidee, daß ein um alles Erdenglück verkürztes Geschöpf die Befriedigung seines Freudendurstes nur in den religiösen Delirien der Agonie erlebt. Der Dichter bedient sich zwar der christlichen Vorstellungen und Symbole, um das fiebernde Haupt Hannele's mit einem überirdischen Heiligenschein zu umgeben, läßt sie aber gleich nachher in schwarzes Nichts verlöschen, um die grauenhafte Wirklichkeit von Elend und Tod, das sie trügerisch verklären, desto wehevoller fühlbar zu machen. Vom kirchlichen Christenthum steckt in dieser Dichtung gerade so viel wie im Socialismus.

Hätte aus all' diesen Gründen „Hannele" im Burgtheater nicht aufgeführt werden sollen? Wir sind nicht dieser Ansicht, wir halten im Gegentheil für recht und gut, daß es gegeben wurde. Aus allgemein politischen Gründen und aus kunstpolitischen. Wenn man dem unwiderstehlichen geistigen Auftriebe des vierten Standes freien Raum gewährt, ihm die Möglichkeit schafft, sich unumwunden zu bethätigen, so nimmt man ihm viel von seiner Gefährlichkeit. Die Erfahrung muß ja jeden lernfähigen Kopf, der sich am politischen, wirthschaftlichen oder künstlerischen Leben thätig betheiligt, alsbald belehren, daß viele Einrichtungen, Gesetze und Zustände, welche dem außen Stehenden als verdammenswerthe oder lächerliche Erzeugnisse tyrannischer Willkür gelten, in der unveränderlichen Natur der Menschen und Dinge tief begründet sind. Man biete also den neuen Menschen die Gelegenheit zu diesen Erfahrungen. Und nun gar der Dramatiker! So tief er auch in einer verbissen einseitigen Theorie befangen sein mag, so will er doch vor Allem Erfolg haben, muß es wollen. Da muß er denn endlich auch die Mittel wollen, welche Erfolg verschaffen, muß lernen, das Instrument künstlerisch zu spielen, das er zuerst mißhandelt und beschädigt hat. Der echte Dichter wächst von Werk zu Werk, neue Erlebnisse, neue dichterische Probleme erfassen ihn, er wird durch sein Schaffen selbst ein Anderer, er wird aus einem Suchenden, Strebenden ein geistig Besitzender und Reifer. Da erlebt er vielleicht in sich selbst, was er früher an Anderen gelästert hat, weil er es nicht verstand. Von den „Räubern" bis zum „Tell", von „Titus Andronikus"

bis zum „Sturm", welch' ein Weg! Wer kann heute sagen, was aus Gerhart Hauptmann noch werden wird? Er selbst kann es nicht wissen. Man erschrecke nicht gar zu sehr vor den unheimlichen ersten Ausbrüchen und Ergießungen dieser jungen Talente, deren Namen schon so klingen, wie die von Arbeiterführern. Ihre Sinne, ihre Phantasie, ihr Verstand, ihr Gemüth sind bis zum Ersticken gesättigt von den Lebenseindrücken, welche sie in den Volkstiefen empfangen haben, aus welchen sie auftauchen, schlammbedeckt, wirren Geistes, wüsten Herzens, und doch oft durch einen einzigen Augenaufschlag verrathend, daß eine Dichterseele in ihnen lebt. All' das Wüste, womit ihre Talente voll- und schwergesogen sind, wie Bäume, die Jahre lang auf dem finsteren Grunde eines Gewässers lagen, müssen sie vorerst von sich geben, um frei Athem schöpfen zu können, um zu fühlen, zu denken, was Menschen denken und fühlen, die, wie Goethe, von Jugend an obenauf waren. Es lohnt der Mühe, diesen Werdenden die Entwickelung zu erleichtern. Gerade das „Hannele" läßt uns hoffen, daß die Elemente zu einem echten Dichter in Gerhart Hauptmann vorhanden sind. Vielleicht auch zu einem Dramatiker, denn er versteht knapp und plastisch zu charakterisiren, obschon das Ganze ein knochenloser Gallert von Stimmungen und Bildern ist. Schon die Wahl des Stoffes verräth, daß die Phantasie des Dichters sich aus dem nüchternen Kerker des doctrinären Realismus in's Freie zu stehlen sucht: er läßt sein Hannele, in welchem Märchen und Glaube des Volkes, die Urkeime aller Poesie, lebendig sind, phantasiren, um seine eigene

Phantasie in diesem Thau gesund zu baden. In diesem „Hannele“ sind, wie in Kleist's „Käthchen“, Worte und Wendungen von einfacher Innigkeit und Unschuld, wie sie nur das Volk findet, jenes Volk, das Volkslieder singt und Volksmärchen dichtet. Und mit welcher Feinheit hat Hauptmann die Fiebergesichte Hannele's, ihnen den Schein des Wirren belassend, so geführt, daß sie uns den Lebenslauf des Kindes erzählen, so daß wir wie mit Hannele's Augen sehen, mit ihrem Gemüth empfinden. So etwas kann nur ein wirklicher Dichter. Vielleicht ist seine Phantasie noch mehr malerisch als dichterisch. Ist es doch unserem babylonisch verwirrten Zeitalter eigenthümlich, daß jede Kunst nach den Zielen der andern strebt: daß die Maler zu dichten, die Dichter zu musiciren, die Musiker Komödie zu spielen versuchen. Vielleicht ist die Phantasie Hauptmann's der Otto Ludwig's verwandt, der die Hauptscenen seiner Dramen als farbig beleuchtete Gruppen plötzlich vor sich sah. Die große Rolle, welche im „Hannele“ die Beleuchtung und ihr Wechsel spielt, läßt darauf schließen.

Die Inscenirung des Burgtheaters hat die Samenkörner zu künstlerisch schönen, stimmungsvollen Bildern, welche in „Hannele“ ausgestreut sind, zum vollen Aufgehen und Aufblühen gebracht. Meister Fux hat die malerischen Absichten des Dichters mit feinster künstlerischer Empfindung erfaßt und scenisch ausgeführt. Regie und Darstellung spielten ihm dabei erfolgreich in die Hände. Ueberhaupt gehört die Vorstellung zum Besten, was wir im Burgtheater gesehen haben; Labsal und — Entschädigung für manchen unerfreulichen, ärgerlichen

Abend. Diese „neue“ Poesie scheint das Gute an sich zu haben, daß sie Schauspielern, die sonst in zweiter und dritter Reihe stehen, Vortreffliches abgewinnt. Die Besten des Burgtheaters aber, welche in „Hannele“ beschäftigt sind, haben über die vielfach marternde Dichtung den verklärenden Zauber ihrer Kunst gebreitet, und sie so, wie die Engel das arme Hannele, zu künstlerischer Vollendung emporgetragen.



Henrik Ibsen.

(Gelegentlich der Aufführung von „Nora“ im Deutschen Volkstheater.)

Ursprung und Quell des Wohlgefallens, welches ein Kunstwerk erregt, soll in ihm selber liegen, nicht in einer Beziehung, durch welche es auf etwas außerhalb seiner selbst in der wirklichen Welt deutet, sei dies nun eine geistige, sittliche oder sociale Bewegung des Zeitalters, in welchem der Künstler physisch und seelisch lebt, dessen Puls sein eigener Herzschlag ist, sei es eine Thatsache des äußeren oder inneren Lebens, zu welcher sich das Kunstwerk verhält, wie die veranschaulichende Abbildung, durch welche der wissenschaftliche Forscher den Gegenstand seiner Forschung in einem vollentwickelten Einzelexemplar vor die Augen des Publikums zu stellen sucht. In unseren Tagen ist der Mensch zum vornehmsten Gegenstande wissenschaftlicher Betrachtung geworden. So wenig nun ein anatomischer oder pathologisch-anatomischer Atlas, oder gar ein Atlas der Hautkrankheiten, Anspruch machen darf, für eine Sammlung von Kunstwerken zu gelten, wenn auch diese Abbildungen nur mittelst einer der Malerei entlehnten Technik hergestellt werden können, so wenig verdient die wahrste und

lebendigste Vorführung menschlicher Zustände durch die Darstellungsmittel der Dichtung an und für sich den Namen und Rang eines Kunstwerkes. Wer das innere und äußere Elend gewisser Volksclassen mit größter Naturtreue schildert oder darstellt, bedient sich zwar poetischer Darstellungsmittel, aber deshalb muß sein Werk nicht ein poetisches Kunstwerk sein. Richtig ist allerdings, daß beim Versuche, menschliche Vorgänge und Zustände dichterisch zu zeichnen, Lebensbilder zu liefern, die etwas wie einen sociologischen Atlas vorstellen, eigentlich poetische Elemente in die Darstellung eindringen und ein Mittel- und Mischding zwischen reiner Illustration und reiner Poesie hervorbringen werden. Einzelne Krankheitsbilder kann man abmalen oder photographiren, sociale Vorgänge nicht. Der Schriftsteller, der ein sociales Phänomen seiner Zeit darstellen will, wird in der Welt kein Modell finden, das er nur schriftstellerisch zu copiren brauchte, um sein Ziel zu erreichen. Er wird das Phänomen nirgends rein antreffen und daher seinen Gegenstand erst selbst hervorbringen müssen. Ein Drama, welches eine geistige Bewegung der Zeit versinnlicht, trägt sich in der Welt nicht so zu, daß der Dichter nur die gesprochenen Reden nachzustenographiren und die Vorgänge zu beschreiben hätte, um das betreffende Zeitphänomen in einem Einzelexemplar wiederzugeben, ganz abgesehen davon, daß das sociale Leben nicht in dem Sinne Modell und Act steht, wie ein Kranker dem pathologischen Illustrator. Der sociologische Menschenschilderer wird daher in weit höherem Grade dichten und erfinden müssen und die Mitwirkung der Phantasie

nicht durch die Beobachtung der Wirklichkeit ersetzen können. Er ist Dichter wider Willen.

Immerhin aber legt er das Gewicht auf etwas, was nicht in seinem Werke selbst liegt, auf die „Wahrheit" seiner Darstellung, welche doch nur die Aehnlichkeit derselben mit Vorgängen ist, die sich in Wirklichkeit zutragen, oder aber auf die Tendenz, welche sein Werk verfolgt, wie etwa bei Ibsen, dem Propheten des Individualismus, die Idee, dem menschlichen Individuum die volle Freiheit zu schaffen und dadurch die sittliche Verantwortung zurück zu geben, die unter dem Drucke eines von außen gegebenen, nicht innerlich empfundenen Gesetzes verkümmert, die Seele seiner Dichtung ist. Ibsen ist lehrhaft, wie die meisten Satiriker.

In dieser Beziehung zu etwas Kunstfremdem erblicke ich die Schwäche der modernen Poesie. Man mißverstehe mich nicht. Es fällt mir nicht ein, dem Dichter diese aus dem Leben seiner Zeit, aus dem, was er selbst in sich und an Anderen erlebt, gegriffenen Gegenstände und Ideen vorzuenthalten. Wie sollte er aus sich wegweisen, dessen er sich nicht erwehren kann. Doch wenn er auch in seinen Dichtungen geschehen läßt, was um ihn her, was in ihm geschieht, wenn er auch die Conflicte, die er darstellt, im Sinne seines persönlichen ethischen Ideals löst und entscheidet, so überhebt ihn doch diese äußere und subjective Wahrheit seines Werkes nicht der Verpflichtung, dasselbe so zu machen, daß es durch sich selbst, ohne Beziehung auf seine „tiefere Bedeutung" gefalle. Mit der „tieferen" Bedeutung", der „Idee" des Werkes kauft er sich nicht von der Erfül-

lung des rein dichterischen Theiles seiner Leistung los. In einem ganz anderen Sinne als der Naturalismus fordere ich von der Poesie Aehnlichkeit ihrer Werke mit denen der Natur. Eine mächtige Eiche, eine Rose, das Sternbild des Orion, ein schönes oder ausdrucksvolles Menschenantlitz erregt ohne alle Beziehung auf etwas außerhalb dieser Naturdinge Wohlgefallen. Die Natur ist nicht naturwahr und nicht tendenziös. Die Rose ist schön an sich selbst, sie interessirt nicht erst durch den Vergleich mit etwas, was nicht sie selbst ist, die Eiche oder das Sternbild schärft keine Idee ein. Hierin ist die Natur das allerdings unerreichbare Vorbild aller Kunst. Niemals wird der Mensch, dessen Phantasie die Motive der Wirklichkeit entnimmt, der, von Wünschen und Leidenschaften bewegt, mit allem, was er thut, etwas wollen und bezwecken muß, ein Werk ohne allen imitativen und tendenziösen Charakter zu schaffen vermögen. Aber sein Streben geht dahin, wenn er künstlerisch fühlt, diesen Tribut der Sterblichkeit zu verflüchtigen, oder dadurch aufzuwiegen, daß er seinem Werke einen durch sich selbst, nicht imitativ oder tendenziös, gefallenden Kern verleiht. Dichterisch schwach ist ein Gedicht, dessen Wirkung in Bedeutung und Tendenz aufgeht, so hoch der Philosoph, der Ethiker, der Sociolog seinen Werth auch schätzen mag.

Ibsen's Schwäche liegt gerade in der Bedeutsamkeit, dem Sinnreichthum seiner Werke. Wer in den Gedanken, Strebungen und Kämpfen der modernen Welt nicht lebt und webt und daher Ibsen's Werke nicht als Aeußerungen eines originellen und scharf den-

kenden Geistes über die Probleme, in welche wir alle verwickelt sind, sich zu Gemüthe führt, sondern sie so zu genießen versucht, wie ein Kind Märchen liest oder die Geschichte von der heiligen Genoveva, wer an dem rein fabulirenden und poetischen Element in ihnen sich erfreuen will, der wird eine arge Enttäuschung erleben; dies kann man an dem Publikum, dem großen Kind, beobachten, wenn ein neues Ibsen'sches Stück zum erstenmal aufgeführt wird. Die durch sich selbst interessirende, spannende, befriedigende, mit Einem Wort gefallende Fabel, dasjenige, was in der Poesie der Melodie entspricht, ist nicht vorhanden, und diesen Mangel vermögen alle Reflexionen über die tiefere, die Kämpfe und Krämpfe unserer Zeit enträthselnde Bedeutung der absonderlichen, oft widerwärtigen Vorgänge, denen wir kopfschüttelnd beiwohnen, nicht zu ersetzen. Ja, wir können nicht leugnen, daß die Bedeutung der Fabel, der Charaktere und Reden Ibsen zwingt, von der Naturwahrheit himmelweit abzuweichen. Um den Vorgängen symbolische Bedeutsamkeit aufzuzwingen, ist er genöthigt, sie so zu wenden, zu verrenken, auf den Kopf zu stellen, daß wir fragen: Geschieht irgend etwas derart im Leben? Die Antwort der Ibsenianer lautet: Im Einzelnen vielleicht nicht, aber im Großen, in der Zeit vollzieht sich etwas, wovon dieser curiose Einzelvorgang ein treffendes Symbol, eine genaue Allegorie ist. Damit ist aber Ibsen verurtheilt, wenigstens für den orthodoxen Realismus, denn damit ist an die Stelle der empirischen Naturwahrheit das Gespenst der symbolischen Wahrheit getreten, kein Abbild des Lebens,

sondern eine Verzerrung des Lebens zu Halballegorien haben wir vor uns. Enthüllt man das, was Ibsen's dramatische Fabeln bedeuten, dann kommt Sinn und Verstand in sie hinein; für sich allein, ohne beständigen Hinblick auf dasjenige, was sie symbolisiren, bleiben sie unverstehbar, sind sie sogar nicht selten unwahr und unmöglich zum Erschrecken, was durch die äußerliche Naturähnlichkeit der Reden und Vorgänge um so greller fühlbar wird.

Wenn einmal die Gedanken, deren Symbole Ibsen's Menschen und Fabeln sind, nicht Jedem geläufig sein werden, dann werden Ibsen's Werke wirken wie eine Hiroglyphenschrift, zu welcher der Schlüssel verloren gegangen ist, und Hohn und Spott wird Diejenigen treffen, welche einst Sinn und Wahrheit in diesen halballegorischen scheinrealistischen Phantasmagorien gesehen und empfunden haben.

Was wird etwa die Zukunft über die „Frau vom Meere" denken?

Dieses Werk ist der „Nora" verwandt. In beiden Werken ist die Idee, welche Ibsen bewegt, und für welche er eine dieselbe verkörpernde Fabel zu bilden suchte, auf's Haar die nämliche, welche Hebbel begeisterte, als er „Maria Magdalene", „Herodes und Mariamne" und „Gyges und sein Ring" schrieb. Der Gatte Nora's begeht an ihr das typische Verbrechen, welches die Hebbel'schen Männer an ihren Frauen begehen: er mißachtet ihre Persönlichkeit, sie ist ihm Spielzeug, eine Bequemlichkeit, und, wenn die Dinge schief gehen, eine Last, nicht eine eigen- und gleichberechtigte Persönlichkeit.

Was Mariamne von Herodes sagt: „Ich bin ihm nur ein Ding und weiter nichts“, das fühlt auch Nora ihrem Gatten gegenüber, nachdem sie an ihm die Erfahrung gemacht hat, daß sie ihm in einem höheren Sinne nichts bedeutet, und er, als sich die Dinge günstig wenden, sie wieder zum Spielzeug haben will. Dabei leugnet sie auch, zum Selbstbewußtsein erwacht, daß die Verbindung, die zwischen ihr und ihrem Gatten bestanden hat, eine wahre Ehe gewesen sei. Denn eine solche könne nur von reifen, selbstbewußten Persönlichkeiten mit freiem Willen geschlossen werden. Um vielleicht Dasjenige zu werden, was sie zu einer wahren Ehe mit ihrem Gatten zu befähigen vermöchte, um zu erfüllen, was sie für eine Pflicht gegen sich selbst hält, verläßt Nora den Gatten und ihre Kinder; der Gatte fragt, ob denn an eine Wiedervereinigung nicht zu denken sei, — „wenn das Wunderbare kommt“ antwortet sie, und während er trauernd über diese Worte in seinem verödeten Heim nachsinnt, hört man, wie die Scheidende hinter sich die Hausthüre zuwirft. So stark ist der Drang und Trieb, die Pflicht, die Nora verspürt, ihr eigenes Selbst geistig und sittlich zu reifen und zur völligen Mündigkeit zu entwickeln, daß sie darüber Mann und Kinder im Stiche läßt. Lautet das alte Gotteswort an das Weib: Du sollst Vater und Mutter verlassen und dem Manne folgen, so ergeht an diese Ibsen'schen Weiber das innere Gebot: Du sollst Gatten und Kinder verlassen und Dir selber folgen, d. h. Du sollst aus Dir nicht selbst machen und machen lassen ein Werkzeug zu irgend einem

Zweck, sondern sei erst selbst volle Persönlichkeit, bekenne was Du glaubst, wolle nur, wofür sich Dein innerstes Selbst frei entschieden hat, und handle wahrhaft nach Deinem Willen. Durch diesen Noratypus geht der Zug, aus der menschlichen Persönlichkeit den Sachcharakter ganz und gar auszumerzen: behandle Dich selbst niemals als eine Sache, lasse Dich nicht so behandeln, behandle keinen Anderen so. Die Leibeigenschaft, auch in der sublimirtesten, vergeistigtesten Form, soll aus dem Menschenleben verschwinden. Kein Mensch soll über sich selbst so verfügen, wie ein Herr über seinen Sclaven, den er verkauft, mit dessen Los er schaltet, als ob der Sclave kein eigenes Ich, keinen eigenen Willen hätte, und er soll Niemanden so mit sich schalten lassen. In dieser Fassung der „idealen Forderung" bei Hebbel und Ibsen begegnet uns das alte, ehrwürdige Moralprincip Kant's, modern zugespitzt, wieder: Handle so, daß Du sowohl Deine eigene als auch die fremde Persönlichkeit niemals blos als Mittel behandelst, sondern immer als Zweck respectirst. Nahm sich nicht Kant's abstracte Formel so aus, als ob sie nur für einen in sein Museum gebannten Grübler Sinn und Inhalt haben könnte?

Nun, heute lebt der Sinn dieser Formel als leidenschaftliches Gefühl in den Massen, und heißt dann „sociale Frage", die weit mehr einen sittlichen Inhalt hat, als einen ökonomischen. Was soll denn der Achtstundentag, die Sonntagsruhe? Der arbeitende Mensch, der sein Brot durch Arbeit verdient, die nicht das Ausleben seiner Persönlichkeit ist, verwendet sich und läßt

sich verwenden als Mittel, doch nachher muß ihm Muße gegeben sein, er selbst zu sein, sich selbst zu leben. Darum handelt es sich weit mehr, als um Rast und Erholung. Und in alle Verhältnisse zwischen Menschen und Menschen ist der individualistische Gedanke wie ein böser Geist gefahren. Im Dienstverhältniß lag früher eine persönliche Herrschaft auf der einen und eine persönliche Unterthänigkeit auf der anderen Seite. Mehr und mehr verwandelte es sich in ein Vertragsverhältniß. Die dienende Person verpflichtet sich zu gewissen einzelnen Leistungen und Verrichtungen, ohne eine auf ihr ganzes Ich sich erstreckende Unterthänigkeit auf sich zu nehmen. Früher regierte die Hausfrau in Zimmer und Küche als Monarchin von Gottes Gnaden, jetzt ist sie oft kaum mehr Präsidentin ihrer häuslichen Republik. Aus jeder Dienstmagd, wenn sie, vom Lande kommend, mit dem Geist der Zeit in irgend einer Gestalt Bekanntschaft gemacht hat, entwickelt sich eine kleine Nora, die gelegentlich fortläuft und die Thüre hinter sich zuschlägt, um der freien Entfaltung ihres Selbst zu leben. Wie Nora's verlassener Gatte sitzt die Hausfrau im öden Hause und denkt darüber nach, ob und wann „das Wunderbare" kommen werde, das ihr freie Menschen bescheeren soll, die „in Freiwilligkeit", wie Ibsen sagt, im Hause thun und besorgen werden, was die alten Dienstboten — nicht thaten, weil sie es thun mußten. Brauche ich zu schildern, wie dieser moderne individualistische Gedanke alle anderen Lebensverhältnisse der Menschen innerlich umwandelt? Der Sinn der Weltgeschichte ereignet sich auch im Wassertropfen.

Nicht nur in den Beherrschten regt sich heute der rebellische Norainstinct, auch den Herrschenden verkümmert ein geheimes Einverständniß mit demselben die unbefangene, an das eigene gute Recht glaubende Naivität des Herrschens und Befehlens. Wie sollte nun dieser individualistische Gedanke, der heute allgegenwärtig ist, in Ibsen's Werken fehlen? In der „Frau vom Meere" ist dargestellt, wie eine Frau ihren Gatten verlassen will, mit dem sie eine nach ihren neuen Begriffen nichtige Ehe geschlossen hat, um einem geheimnißvollen Fremden zu folgen, der eine räthselhafte, ihren Willen zwingende Gewalt über sie ausübt. Der Gatte der eine tiefe selbstlose Liebe zu seiner Frau hegt, d. h. eine Liebe, welche die volle Persönlichkeit der Frau rückhaltlos gelten läßt, eine Liebe, die diese bedauert, nicht nach Verdienst erwiedern zu können, weil die Gestalt des namenlosen Dritten dazwischen steht, macht keinen Gebrauch von seinem „Recht" auf seine Frau, sondern gibt ihr die volle innere Freiheit der Wahl wieder, ja er begleitet sie sogar schützend zu dem entscheidenden Stelldichein mit dem Dritten. Ganz frei geworden, wählt sie dann ihn, den Gatten, und wird erlöst von der Macht des unheimlichen Fremden, des Verwandten des Meeres und dessen, was im Meere lebt. Wie wunderlich und grillenhaft nimmt sich die Fabel der „Frau vom Meere" aus! Doch erfaßt man den abstracten Gedanken, der, wie das Grätengerippe eines Fisches, in ihr steckt, so wird sie ganz klar: „Ein Verhältniß, welches zerstört zu werden droht, so lange der individualistische Gedanke nicht in

ihm verwirklicht ist, entsteht und befestigt sich neu durch die Verwirklichung dieses Gedankens.“ Da hätten wir das „Wunderbare“ welches in Nora am fernsten Horizont aufleuchtet, in der Nähe vor uns. Das Geschehen dieses „Wunderbaren“ ist die Fabel der „Frau vom Meere“.



Ibsen's „Rosmersholm."

(Vortrag gehalten in der Gesellschaft der Literaturfreunde.)

Ich habe „Rosmersholm" von Ibsen sehr oft gelesen, in jedem Jahr mehrere Male. Ich habe es in jeder Weise gelesen: als einfacher Leser, als geistiger Spaziergänger, der zu seinem Vergnügen liest und das Buch ruhig auf sich wirken läßt; dann habe ich es studirt wie ein wissenschaftliches Werk; dann hab' ich es als Theatermensch gelesen, hab' es im Geiste besetzt und es mir in der Phantasie von den Burgschauspielern vorspielen lassen; endlich habe ich mich grübelnd in seine Tiefen versenkt und verloren, wie in ein peinliches Problem, in das sich unser Verstand verstrickt und verwickelt hat, und von dem wir uns nur frei machen können, wenn wir es auflösen. Trotzdem habe ich nie das Gefühl gewinnen können, es ganz und gar zu verstehen. An mehr als einer Stelle fand mein Senkblei keinen Grund, jeder Versuch, das Problem aufzulösen, ergab einen irrationalen Rest, auch bei der besten Besetzung und beim vollkommensten Spiel meiner geträumten Acteurs hatte ich als Publikum die Empfindung, daß nicht alle innerlichen Vorgänge theatralische Klarheit und Anschaulichkeit erlangen, und am Schlimmsten erging

es mir, wenn ich „Rosmersholm“ als einfacher Leser las. Da war mir, als ob ich in einen Kreis von Menschen, in eine Gesellschaft gerathen wäre, die mir fremdartig ist. Die Leute scheinen sich untereinander ganz zu verstehen, sie verstehen ihr Reden, ihre halben Worte, ihr Schweigen, sie gebrauchen Ausdrücke in einem besonderen Sinne, in den ich nicht eingeweiht bin, von der Hauptsache wird gar nicht gesprochen, sie wird als selbstverständlich vorausgesetzt, während ich keine Ahnung von ihr habe, und wenn sich einmal Jemand mit einer Anrede an mich wendet, so empfinde ich in meinen Gesichtsnerven das unanangenehme Gefühl jenes dummen, verständnißvollen Lächelns, hinter dem wir zu maskiren suchen, wenn wir gar nicht oder nur halb verstehen.

Woher kommt das? fragte ich mich. „Wenn ein Kopf und ein Buch zusammenstoßen, und es klingt hohl, so ist nicht immer das Buch daran schuld“, sagt Lichtenberg. Zugegeben. Vielleicht liegt es an mir. Vielleicht hat jener Andere Recht, der mir sagt: Ich verstehe „Rosmersholm“ vollkommen, — obwohl ich nicht ausschließen kann, daß wir beide, er, der Verstehende, und ich, der nicht Verstehende, uns in Bezug auf „Rosmersholm“ in dem nämlichen Geisteszustande befinden, nur nennt er ihn „Verstehen“ und ich „nicht Verstehen.“ Dergleichen kommt vor. Aber da ich anderen Werken gegenüber, auch Ibsen'schen Werken, das Bewußtsein vollen Verständnisses habe, so bleibt doch noch die Frage offen: Welche besondere Eigenthümlichkeit hat gerade „Rosmersholm“ an sich, die jenes Bewußtsein in mir nicht recht aufkommen läßt? Nun, wie dem auch

sei, vielleicht denkt Mancher: wie kann man über ein Werk, daß man eingestandenermaßen nicht ganz versteht, einen Vortrag halten? Darauf antworte ich mit einem Sprüchlein meines verewigten Vaters:

Du bist so wie sie alle,
Sie alle sind wie Du,
Ein Schluß von Deinem Falle
Läßt keinen Irrthum zu.

Also, was ich nicht verstehe, verstehen tausend Andere auch nicht. Wir sind ja alle Dutzendmenschen. Was sag' ich, Dutzendmenschen? Schockmenschen, Fabrikwaare der Natur, wie Schopenhauer sagte, und der heimliche Wahn, den Jeder im Herzen hegt: „Ich gehöre nicht zum Dutzend", das ist gerade die Fabrikmarke. Darum fühle ich mich berechtigt, über „Rosmersholm" zu sprechen und die Eigenschaften des Werkes aufzuzeigen, die das volle Verständniß desselben verhindern. Auch ist es ein Mangel eines Kunstwerkes, wenn es unter tausend Menschen höchstens Einer ganz verstehen kann, und das Aufdecken der Ursachen dieser Erscheinung ist daher die Pflicht eines offenherzigen Kritikers.

Welches sind nun diese Ursachen? Es sind drei Hauptursachen. Die erste Ursache ist schon angedeutet in dem, was ich über die Empfindung gesagt habe, die man beim einfachen, harmlosen Lesen von „Rosmersholm" hat. Das Schauspiel versetzt uns in das intimste norwegische Parteileben hinein, das uns nur oberflächlich bekannt ist. Es ist gedichtet für Leute, welche mit allen Stimmungen, Leidenschaften, Ansichten und Schlagworten, aus welchen dieses Parteileben besteht und welche die

Symptome desselben sind, so genau vertraut sind, daß man ihnen diese selbstverständlichen Dinge gar nicht erst ausdrücklich zu schildern braucht. Es reicht hin, ein paar Töne anzuschlagen, so haben sie die ganze Melodie. Der Norweger würde ein Drama, das in den Parteiungen wurzelt, die unser Volksleben erregen und zerreißen, auch nur halb verstehen. Angehörige großer, echter Parteien unterscheiden sich nicht nur durch ihre Parteiprogramme; in jeder echten Parteibildung liegt der Keim zu einer Art von Racenscheidung. Ein feiner Beobachter wird den menschlichen Typus, den geistigen, ja selbst den leiblichen, angeben können, der für die conservative, die liberale, die antisemitische Partei prädisponirt, wird die typischen Gewohnheiten, Liebhabereien, Lieblingsmeinungen, die Art, sich zu kleiden, zu sprechen, Bart und Haar zu tragen, kennen, durch welche sich die Angehörigen jener Parteien unterscheiden, welche den Kern des Volkes spalten. Ein robuster, stämmiger Mann mit dichtem, kurz geschnittenem blondem Haar, einem mächtigen Vollbart, markiger, biederer Baßstimme, muskulösen, haarigen Händen, einen Siegelring am dicken Zeigefinger; wenn er seinen Krug Bayerisches geleert hat, saugt er sich den nassen Schnurbart aus. Brauche ich Ihnen erst zu sagen, welcher Partei dieser Germane angehört? Ein ähnliches Signalement ließe sich auch vom richtigen Liberalen, Conservativen oder Socialisten entwerfen; wenn in einem Drama, das unser Parteileben darstellt, auf die Beziehung zwischen bayerischem Bier und deutschnationaler Gesinnung auch nur leise angespielt würde, wir würden sie verständnißvoll auf-

greifen, ein Norweger nicht. So geht es uns mit „Rosmersholm“. Wenn z. B. der verkommene, vagirende Literat Ulrik Brendel zum ersten Mal den Namen Peter Mortensgort hört, — so heißt der Redacteur des radikalen „Leuchtfeuer“ —, fragt er sogleich: „Was ist das für ein Idiot?“ „Weshalb glauben Sie denn gerade, daß er ein Idiot ist?“ entgegnet man ihm. „Höre ich es denn nicht gleich dem Namen an, daß ein Plebejer ihn trägt?“ antwortet Brendel. Die „Adelsmenschen“, das „Adeln der Sinne“, von dem Johannes Rosmer träumt, gehört in dieses Gebiet. Die ganze Bedeutsamkeit der episodischen Figuren Peter Mortensgort und Ulrik Brendel kann wohl auch nur empfinden, wer in den politischen Zuständen Norwegens bewandert ist und selbst zu diesen Zuständen gehört.

Wichtiger als die erste Ursache, welche das volle Verständnis von „Rosmersholm“ erschwert, ist die zweite. Ibsen verläßt in diesem Schauspiel das Gebiet des allgemein Menschlichen und daher allgemein Verständlichen, von welchem er sich in den „Gespenstern“ nicht eigentlich entfernt, und stellt Ausnahmen dar, psychologische Seltenheiten, wo nicht Unica, nicht typische Individuen und Begebenheiten. Dies gilt vor Allem von Fräulein Rebekka West, der eigentlichen Heldin des Schauspiels; denn hier, wie in vielen neueren Stücken Ibsen’s, ist das Weib obenauf, das weibliche das starke Geschlecht. Gleich wie Nora, Frau Alving und die Frau vom Meere, ist Rebekka die Starke, die Freie, die Willenskräftige, die Herrschende, während in Johannes Rosmer etwas Weibliches ist, etwas Gebundenes, träu-

merisch Passives, etwas Gehorchendes. Rebekka ist eigenartig bis zum Räthselhaften. Kein Mensch, der mit ihr zu thun hat, wird ganz klug aus ihr, ergründet sie ganz. Nicht Rector Kroll, obwohl er mit criminalistischer Sorgfalt ihre Herkunft und ihre Vorgeschichte zu erforschen sucht und sie auf das Peinlichste verhört, um sie und ihr Thun zu begreifen, nicht Johannes Rosmer, mit dem sie von Anfang an eine „geistige Ehe“ verbindet, dem sie Alles beichtet, was sie von sich weiß, ja vielleicht nicht einmal sie selbst, so tief und klar sie über sich nachdenkt. Sie kennt sich, aber sie versteht sich nicht, ihr Selbst behält auch für sie selbst etwas Räthselhaftes und Dämonisches. Die wichtigsten Wendungen in ihrer inneren Geschichte sind über sie hereingebrochen wie Naturereignisse, gleich den Winterstürmen, die in ihrer nordischen Heimat, in Finnmarken, urplötzlich losbrechen, gleich der tiefen Stille, die nach dem Sturme kommt. So überfiel sie wildes, sinnliches Verlangen nach Rosmer, so der Entschluß, Beate wegzuräumen, so die räthselhafte Lähmung ihrer Willenskraft durch den Einfluß der Rosmer'schen Lebensanschauung, so endlich die tiefe, stille, entsagende Liebe, die sie in den Tod führt. Ich habe gesagt, sie sei ein atypisches Individuum. Das bedarf der Einschränkung. Das Atypische, unheimlich Räthselhafte, ist selbst ein Typus. Was ich meine, wird Jeder verstehen, der mit den Annalen der Criminaljustiz einigermaßen vertraut ist. Rebekka ähnelt jenen berühmten Verbrecherinnen, Giftmischerinnen, deren Charakter und Wesen kein psychologischer Dietrich ganz erschließt, die Jeden fasciniren, den sie berücken

wollen, die, wenn sie eine Maske abnehmen, darunter eine andere tragen, in deren Wesen Edelstes und Feinstes mit dem Niedrigsten und Bösesten verschmolzen ist, die Gift mischen und sich opfern, mitleidig und grausam sind, und gegenüber denen uns ganz besonders lebhaft das unheimliche Gefühl beschleicht, daß sie, einem geheimnißvollen Zwange folgend, das, was sie thun, thun müssen. Welchem Manne, der gelebt hat, sind nicht solche, nicht vollmenschliche weibliche Nixennaturen begegnet? Hermann Grimm hat dieses Motiv in einem wundersamen Gedicht „Die Schlange" märchenhaft verwerthet. Das sind die Frauen, deren Liebe tödtet oder wahnsinnig macht. Immer ist in ihrer Vergangenheit, in ihrem Wesen und Treiben etwas Dunkles, Lichtscheues, welches die Sage symbolisirt durch den Thurm der Melusine, in welchen ihr Gatte nicht blicken darf und wo sie als Nixe mit dem Fischschweif sich mit den Geschwistern dem Genusse ihres natürlichen Elements hingibt, oder in der Nothwendigkeit, welche im orientalischen Märchen, das Grimm bearbeitet hat, die Yukha zwingt, bisweilen heimlich ihre weibliche Erscheinung mit ihrer wahren Gestalt, der einer Schlange, zu vertauschen.

Insoferne die Unmöglichkeit, „Rosmersholm" ganz zu verstehen, aus der Unergründlichkeit der Charaktere entspringt, deren räthselhaftes Schicksal das Schauspiel darstellt, trifft Ibsen kein begründeter Vorwurf. Auch bei Shakespeare's „Hamlet" geht keine Deutung rein auf. Im Gegentheil, man muß Ibsen zugestehen, daß es ihm vortrefflich gelungen ist, seine Rebekka, die sein

Dichterauge so leibhaftig und deutlich schaut, mit dem Hauch des Mysteriösen zu umgeben. Zwar kommen in dem Stück nur flüchtige Andeutungen über ihr Aeußeres vor, nicht einmal die Farbe ihres Haares und ihrer Augen wird erwähnt, dennoch fühlt man, daß Ibsen Rebekka malen könnte, so wirklich steht sie vor ihm. Nur ihres schöngeformten Ohres und ihres rosig-weißen, kleinen Fingers gedenkt gelegentlich der bizarre Ulrik Brendel.

Atypische Charaktere und Schicksale taugen im Allgemeinen besser für die erzählende als für die dramatische Darstellung. Und dies führt uns zur dritten und wichtigsten Ursache der eigenthümlichen Undurchsichtigkeit von „Rosmersholm". „Dieser Stoff eignet sich besser für einen Roman als für ein Drama"; diese stereotype Formel, mit welcher höfliche Theaterdirectoren Stücke abzulehnen pflegen, ist in diesem Falle ausnahmsweise wahr. Die natürliche, von der Sache geforderte Darstellungsform für die menschlichen Schicksale, welche in „Rosmersholm" zum allerkleinsten Theil auf der Bühne dargestellt, zum allergrößten Theil von der Bühne herab erzählt werden, wäre die Form des Romans und zwar des autobiographischen Romans, des „Ichromans". Ibsen aber wählte die dramatische Form, und zwar die Form des analytischen Drama's, die ihm, wie die „Gespenster" vermuthen lassen, ganz besonders zusagt. Das Aufkommen einer todtgeschwiegenen und verläugneten Vergangenheit, durch welches die lebendige Lüge der Gegenwart zerstört und für eine noch ungeborene, auf lautere Wahrheit gegründete, gesunde Zukunft der

Grundstein symbolisch gelegt wird, das scheint Ibsen die charakteristische, menschliche Begebenheit zu sein für die stürmische Zeit der Sonnenwende, in welcher wir leben. Laue Frühlingsstürme wehen, der Schnee schmilzt, die nackte, rauhe und kothige Wirklichkeit unter dem Schnee wird „aper", wie die Aelpler sagen, all' die grauenhaften Spuren von Freveln und Verbrechen, welche die schneeweiße Lüge der langen Winternacht verhüllte, bescheint die Sonne, und, was an Gräueln und Gerippen eine dünne Erdschichte verbarg, das wäscht der Regen an den Tag. Aper-werden ist das große Ereigniß des Frühlings. Dieses schildert Ibsen, darum wählt er die analytische, dramatische Form, welche das Aperwerden symbolisirt. Und neben den Gräueln unter dem Schnee können nun die ersten Blumen, Primeln und Schneeglöckchen, an's Licht kommen. Mitten in Verzweiflung und Schrecken zwar nicht eine Frühlingsahnung, aber eine Ahnung der Denkbarkeit eines Frühlings, das ist der Schluß der meisten neueren Ibsen'schen Stücke.

„Rosmersholm" aber ist mit einer zu großen und schweren Last Vergangenheit beladen. Dargestellt sollen werden die langen, reichen, innerlich bewegten Entwicklungen zweier wunderlich eigenartiger Menschen, und dies soll geleistet werden durch die dramatische Darstellung einer Reihe von Scenen und Gesprächen aus den letzten drei Lebenstagen dieser zwei Menschen. Das heißt von der dramatischen Form zu viel verlangen. Hätte Ibsen oder ein Anderer den großen Roman „Rebekka" geschrieben, der sich hinter dem Drama

„Rosmersholm“ perspectivisch in die ferne Vergangenheit verliert, und ihn dann in der Form des Schauspieles, von welchem wir sprechen, dramatisirt, alle Welt würde sagen: Da sieht man wieder, daß man aus einem guten Roman kein gutes Drama machen kann.

Was Johannes Rosmer und Rebekka vor Beginn des Drama's durchgemacht haben, das sind nun zum großen Theile tief innerliche Erlebnisse, geistige Entwicklungskämpfe, die eigentlich nur demjenigen, der sie selbst durchlebt hat, zu erzählen und beschreiben möglich und natürlich wäre. Was Jemand sagt und thut, kann auch ein Anderer erzählen als er selbst; auch von solchen inneren Vorgängen, die unmittelbar aus dem, was Jemand sagt und thut, hervorleuchten, kann ein Augen- und Ohrenzeuge füglich berichten; nicht aber von solchen Heimlichkeiten der Seele, die nur vom Selbstbeobachterposten aus belauscht werden können. Und solcher Art sind die wichtigsten Begebenheiten im Leben Rosmer's und Rebekka's. Auch das, was Rebekka that, ihre Handlungen, sind immer nur zu begreifen, als die Wirkungen innerlicher Processe, die nur sie selbst beichten kann. Daß dergleichen nicht theatralisch sichtbar gemacht werden kann, hat Ibsen empfunden, darum schob er sie vor Beginn des Drama's zurück und läßt sie in dieses nur hereinragen und nachwirken. Sie alle von Rebekka erzählen zu lassen, war auch nicht thunlich. Rebekka erzählt und beichtet ohnedieß schon beinahe zu viel. Vieles hinter dem Drama Liegende muß sich also dem Zuschauer verrathen nicht durch directe Erzählung, sondern aus anderen Symptomen: aus einem Stocken

Rebekka's, der man es anmerkt: jetzt verschweigt sie etwas Wesentliches aus allerlei verdächtigen Thatsachen. Kurz, der Zuschauer muß genau aufpassen und sich Alles merken, jedes Wort, das fällt und das nicht fällt, wenn er sich den Roman, dessen Schlußcapitel das Drama darstellt, richtig und vollständig zusammencombiniren will. Daraus entspringt die erwähnte Schwerverständlichkeit von „Rosmersholm". Rebekka und Rosmer sitzen bei Beginn des Stückes einander gegenüber, wie zwei Schachspieler am entscheidenden Punkte einer langen und verwickelten Partie. Jedes von beiden sinnt und brütet über sich und sein Leben, und nun soll der Zuschauer aus ihren Mittheilungen und aus der gegenwärtigen Stellung der Figuren die Partie construiren, die sie gespielt haben. Ich will Ihnen eine Skizze dieser verwickelten Vorgeschichte geben, die sich in „Rosmersholm" stückweise enthüllt. Sie wird Ihnen beweisen, daß es wirklich ein Ding der Unmöglichkeit ist, eine derartige intime und nur durch commentirende, psychologische Analyse zu verdeutlichende Seelengeschichte in der Form des „Sichenthüllens" darzustellen. Wie diese Enthüllung erfolgt, werde ich nur andeuten. Man wird dies bei der Aufführung von „Rosmersholm", welche das deutsche Volkstheater plant, klar sehen. Dagegen werde ich ausführlicher erzählen, was sich enthüllt, denn das würde bei der Aufführung kaum ganz klar werden.

Rebekka West steht im dreißigsten oder im einunddreißigsten Lebensjahre. Im ersten Act sagt sie dreißig Jahre, im dritten einunddreißig. Welches die Wahrheit ist, bleibt unklar. Es wäre aber wichtig, dies zu wissen,

um sich eine Ansicht zu bilden über ihre Herkunft, sowie über die „Vergangenheit", deren sie sich im letzten Act Rosmer gegenüber schuldig bekennt, ohne Näheres zu verrathen. Sie stammt aus dem Norden, aus Finnmarken. Der Name ihrer Mutter und des Gatten ihrer Mutter, welchen letzteren sie bis zur Unterredung mit dem Rector Kroll im dritten Act für ihren Vater gehalten zu haben scheint, war Gamvik. Ihre Mutter trieb ein Geschäft, welches sie fortwährend mit dem Bezirksarzte zusammenführen mußte. Wir wollen annehmen, daß sie Hebamme war. Freilich läßt diese Annahme unerklärt, wieso dann der Rector das Tadelhafte der Aufführung Rebekka's aus ihrer Herkunft, also durch Vererbung, erklären kann. Hier hat die Phantasie freien Spielraum. Der Bezirksarzt, mit dem ihr Geschäft Rebekka's Mutter fortwährend zusammenführte, hieß Dr. West. Rebekka behauptet, daß sie geboren wurde, ehe Dr. West als Bezirksarzt nach Finnmarken kam. Der Rector glaubt nachweisen zu können, daß Dr. West mindestens neun Monate vor Rebekka's Geburt schon dort war. Darauf erwidert Rebekka, sie habe gelogen, als sie sich für dreißig Jahre alt ausgab, sie sei schon einunddreißig Jahre alt. Einerlei, meint der unerbittliche Rector, Dr. West hat Ein Jahr vor seiner Anstellung einen flüchtigen Besuch in Finnmarken gemacht, was Rebekka leugnet, denn davon habe ihr die Mutter nie etwas erzählt. Gleich nach dem Tode der Mutter Rebekka's nahm Dr. West das junge Mädchen zu sich, adoptirte dasselbe und gab ihr seinen Namen. In welchem Verhältniß stand Rebekka zu ihrem Pflegevater?

Es hat den Anschein, daß sie seine Geliebte wurde. Denn die Andeutungen des Rectors, sie sei möglicher Weise die leibliche Tochter Dr. West's gewesen, erfüllen sie mit einem so leidenschaftlichen Entsetzen, daß kaum eine andere Erklärung übrig bleibt, als daß sie sich dann für die Concubine ihres Vaters halten müßte. Eine ganze Reihe von Stellen im Drama sprechen für diese Deutung. Das also wäre jene „Vergangenheit", deren sie Rosmer gegenüber gedenkt. Dr. West lehrte sie Manches, Alles, was sie damals von den Dingen dieses Lebens wußte. Sie folgte ihm, als er später nach dem Süden in die kleine Stadt in der Nachbarschaft von Rosmersholm zog. Als er lahm und hinfällig wurde, — wie es scheint, litten auch seine Geisteskräfte, — harrte sie bei ihm aus, obwohl sie von ihm keine Erbschaft erwarten konnte und er sie hart behandelte, ertrug seine Launen und pflegte ihn bis zum letzten Augenblick. Eine Kiste voll freigeistiger Bücher war ihr ganzes Erbe. Nun stand sie allein da, die echte Proletarierin, das moderne Kind aus dem Volke. Beim Worte „Proletarier" stellt man sich gemeiniglich eine zerlumpte und verlumpte Persönlichkeit vor. Mit Unrecht. Rebekka war gewiß ein ganz sauberes, ordentliches Persönchen, als sie der Doctor mitten in der großen Welt, wie ein Fischlein im Ocean, an dem Punkt allein mit ihrer Bücherkiste zurückließ, wo er zufällig aus der Welt verschwunden war. Das Wesentliche am echten Proletarier ist, daß man von ihm mit Sicherheit nur das Eine sagen kann, daß er da ist, daß er existirt. Der reine Proletarier wäre ein menschliches Wesen, das sich in keiner Hinsicht zu legitimiren

vermöchte, das nicht einmal einen Namen hätte. Sein einziger Name wäre „Ich“. Wenn Jemand fragte: Wer ist denn das? müßte gar Niemand, auch er selbst nicht, eine Antwort geben können. Ein solcher absoluter Proletarier, ein gänzlich ausweisloses Ich, wäre zu vergleichen irgend einem Punkt im unendlichen Raum, der durch kein Coordinatensystem eine, wenn auch nur relative, nähere Bestimmtheit durch seine Lage zu anderen, als bekannt angenommenen Punkten empfinge. Ich bin Ich, das wäre Alles, was er von sich weiß. Solche Ichs ohne jedes Coordinatensystem kommen selten oder vielleicht niemals vor. Ein Mensch, der sich dem nähert, flößt den Menschen Grauen ein, ist ihnen unheimlich wie ein Spuk, der uns auch nur verräth: da treibt ein Ich sein Wesen, ohne daß wir wüßten, wer da spukt. Je ausgedehnter und complicirter das Coordinatensystem, oft auch Stammbaum genannt, ist, welches ein „Ich“ näher bestimmt, desto besser. Den äußersten Gegensatz zum absoluten Proletarier bezeichnet der Ausdruck „von Gottes Gnaden“. Die Legitimität ist, so betrachtet, der höchste Grad des Vermögens, sich zu legitimiren. Der Punkt „Ich“ empfängt durch Gott als ersten Ahnherrn nicht nur eine relative nähere Bestimmung, sondern absolute Bestimmtheit. Die Ausweisleistung Iphigeniens: Ich bin aus Tantalus Geschlecht, will etwas besagen. Der Proletarier hingegen ist ein Wesen, dessen Stammbaum sich dicht hinter ihm in ein verworrenes Durcheinander ehelicher und außerehelicher Zeugungen und Geburten verliert, von ihm gilt recht eigentlich das „pater semper incertus“, er

existirt in der Welt als Zufall, wie ein vom Himmel gefallener Meteorstein, sein Dasein ist im Weltplan nicht vorbedacht, wie das der Sprößlinge von Dynastien, das Wort „Dynastie“ im weitesten Sinne verstanden. Als solch’ ein proletarisches Ich fühlte sich die verlassene Rebekka, das Kind des Zufalls. Sie hat die Weltanschauung, welche die zufälligen Einflüsse und Eindrücke, denen sie ausgesetzt war, in ihr entwickelt haben, sie wird den Unterhalt finden, die Schicksale erleben, die ihr über den Weg laufen. Es wäre gänzlich unmöglich, auch nur den Umriß ihrer Biographie im Voraus zu entwerfen. Ich bin Ich, das ist ihr Stammbaum. Und die Natur hat sie für den Kampf ums Dasein, der ihrer harrt, trefflich ausgestattet. Sie hat Rebekka bewaffnet mit einem kräftigen Verstande, einem schwertscharfen, stählernen Willen, hat alle sittlichen und religiösen Scrupel, die sie behindern könnten, verkümmern, ihr Gewissen verknorpeln lassen. Ihre unwiderstehlichste Waffe aber ist ihre Schönheit und ihre Liebenswürdigkeit, die sie ohne Coquetterie beherrscht wie ihren kleinen Finger, so daß sie behexen, bezaubern, Seelen unterjochen und Geister verwandeln kann, wie eine Fee, oder wie Circe, welche die Leiber verwandelt. So lugt sie, auf ihrer freigeistigen Bücherkiste, nach Beute aus.

Und ihre Beute ist Johannes Rosmer, der letzte Sprößling der Rosmer’s auf Rosmersholm. Die Rosmers sind eine wahrhaftige Dynastie, sie haben ihre Familiensage, ihre angeborenen Familienabzeichen. Die kleinen Kinder in der Familie Rosmer schreien nicht und alle Rosmers lachen nicht; wenn Einer aus dem

Geschlechte der Rosmers sterben soll, so zeigt das gespenstige weiße Pferd, das im Dunkel der stillen Nacht auf dem Erbgut Rosmersholm umherjagt, den Todesfall an. Wenn ein neuer Rosmer geboren wird, so fällt er nicht als unverhoffter Zufall in die Welt, er ist in abstracto schon vorhanden, ehe er thatsächlich da ist. Wie Wiege und Kinderwäsche den neugeborenen Rosmer erwarten, so liegt schon das Vermögen bereit, das er besitzen, die Weltanschauung, die er haben, der Charakter, den er bethätigen, die Schicksale, die er erleben wird. Das Wesentliche seiner Biographie könnte im Voraus geschrieben werden. Die Lebensanschauung der Rosmers, die nicht lachen, ist eine schwere, ernste, strenge. Das Gewissen, bei dem Proletarierkind Rebekka von hörnerner Unempfindlichkeit, ist bei ihnen empfindlich wie ihr Augapfel. Jedes Stäubchen daran thut ihnen unerträglich weh. „Mein Stamm sind jene Asra's, welche sterben, wenn sie — schuldig werden", könnte der Wahlspruch des Geschlechtes lauten. Nicht nur grobe Schuld, der leiseste Verdacht, den sie gegen sich hegen, macht die Rosmers lebensunfähig, zersetzt sie, tödtet sie. Das reine, volle Gefühl der Schuldlosigkeit, das Gefühl, gut zu sein, ist die Wurzel ihres Glückes, die Quelle ihrer Kraft. Die Rosmers sind geborene Conservative, der alte Kirchenglaube, die alte staatliche und gesellschaftliche Ordnung ist ihnen selbstverständlich. Und wie ein Licht auf einem Berge, so leuchtet die Lebensanschaung der Rosmers weithin über das Land und verbreitet sich im umwohnenden Volke. Weil die Herrenkinder nicht weinen und lachen, weinen und lachen die Bauernkinder

umher auch nicht, und ebenso glauben die kleinen Leute, was die Rosmers ihnen vorglauben. Johannes, das jüngste Exemplar der Gattung „Rosmer“ und das proletarische Ich „Rebekka“ kommen zusammen, wirken aufeinander, verwandeln einander und vernichten einander. Das ist der Inhalt des Schauspiels „Rosmersholm“ oder vielmehr des Romans, dessen Mündung das Schauspiel ist.

Was will Rebekka? Leben und herrschen, sich durchsetzen. Sie ist ein Freigeist, wie jeder Ich-Punkt ohne Coordinatensystem. Dr. West und auch seine Bücherkiste hat sie zum freigewordenen Weibe gemacht. Sie sieht die Welt bewegt und zerrissen durch den Kampf zwischen der alten Weltanschauung und der neuen, jungen, ihrer Weltanschauung. Sie will herrschen, also muß diese siegen, durch sie siegen. Wie fängt sie das an? Sie macht es etwa so, wie die spanischen Abenteuerer, welche die Azteken unterjochten. Man fängt den König, das Weisel des Schwarmes, ein, dem die anderen gehorchen, und regiert durch ihn. Von Altersher haben die Rosmer's ihre Lebensanschauung dem Volke, dessen Weisel sie waren, vorgeglaubt. Rebekka bemächtigte sich also Johannes Rosmer's, um ihn in einen Freigeist umzuzaubern. Keck entschlossen verschafft sie sich Einlaß auf Rosmersholm. Den Rector Kroll, den Jugendfreund und Schwager Rosmer's, weiß das gefährliche Weib, so altväterisch conservativ er ist, im Handumdrehen zu behexen, so daß er sie selbst als Wirthschafterin in das Haus seines Schwagers und seiner Schwester Beate, der Gattin Rosmer's, bringt. Dort ist sie im Nu unentbehrlich. Beate ist leidend, geistig herabgestimmt. Die

Ehe der armen Beate ist eine traurige. Sie liebt ihren Mann mit überspannter, fast abstoßender Inbrunst, ohne ihn beglücken zu können, ohne ihm Kinder zu schenken. Ohne es recht zu wissen, siecht er hin in der Finsterniß dieser Ehe. Er ist ein tief denkender, edler, ernster Geist, ein weiches, inniges Gemüth, und fühlt sich einsam und unverstanden. Dabei ist er durch Menschen mit starkem Willen leicht bestimmbar. Die Härte und Festigkeit des Familiencharacters zeigt in ihm die ersten Spuren des Aufthauens. Für ihn ist der Eintritt Rebekka's wie ein Strahl der Frühlingssonne nach langer nebliger Dämmerung. Ihm ist sogleich, als wäre Rebekka schon lange seine Freundin. Dieß Gefühl zu erzeugen, verstehen ja alle menschenkundigen Nixen. Und Rebekka ist ein Weib, das auch Weiber bezaubert. Die nervenkranke Beate empfindet unter dem Einfluß dieses gesunden weiblichen Willens sogleich lebhafte Zuneigung zu ihr, die bald umschlägt in Abgötterei, in Anbetung ihrer Pflegerin und — Gebieterin. Es artete schließlich aus in eine verzweifelte Verliebtheit, wie Rector Kroll es später nennt. Beate wird die geistige Sclavin Rebekka's. Damals war diese die „Stärkste auf Rosmersholm", stärker als Beate und Rosmer zusammengenommen. Vor Allem gilt es, Rosmer von der alten angeerbten Gesinnung zu befreien, die seine Kraft bindet. Rebekka beginnt auf ihn zu wirken, ihm ihre Freigeisterei zu suggeriren. Sein Verhältniß zu Rebekka war, wie er später sagt, von Anfang an eine geistige Ehe, in welcher er das Weib war.

Aber Eines hat die fein berechnende Rebekka doch nicht vorhergesehen: daß sie auf Rosmer nicht wird

wirken können, ohne seine Gegenwirkung zu erleiden, daß sie, ihn verwandelnd, selbst wird verwandelt werden. Johannes Rosmer ist, gleich Rebekka, so sehr ihn andere Menschen beeinflussen können, doch eine mächtige Persönlichkeit, die stark auf andere Menschen wirkt. Rebekka bekommt das zu fühlen. Während sie seinen Geist befreit, entzündet sein edles, vornehmes Wesen vorerst ihre Sinne, ein wildes brünstiges Verlangen nach ihm befällt sie. Sie möchte mit ihm leben, wie sie mit Dr. West gelebt hat.

„Es kam über mich wie ein Sturm auf dem Meer ... Es packt einen — und trägt einen mit sich fort, — so weit es will. Kein Widerstand möglich." Dieser Orkan kostet Beate das Leben. Denn nun setzt Rebekka all' ihre Kunst und Kraft daran, Beate wegzuschaffen, sie zu bestimmen, sich selbst wegzuschaffen, um Rosmer zu besitzen, frei von jedem Vorurtheil, frei von seiner kümmerlichen Ehe. Sie kennt die ihr unterthänige Seele Beatens, die sich, vielleicht mit geheimer Wollust, als Rebekka's macht- und rechtloses Eigenthum fühlt, so genau, wie ein Virtuose sein Instrument, und erzeugt in ihr Schritt für Schritt die Motive, die sie Schritt für Schritt zum Selbstmord treiben. — Wie ihr dabei zu Muth war, schildert sie selbst in ihrer ersten großen Beichte: „Ich wollte Beate weghaben! Auf eine oder die andere Weise. Aber ich glaubte trotzdem nicht, daß es jemals dahin kommen würde. Bei jedem Schritt, denn ich vorwärts wagte, war es, als schrie etwas in mir: Jetzt nicht weiter! Keinen Schritt weiter! — Und dann konnte ich es doch nicht unterlassen. Ich mußte

noch um eine Linie weiter. Nur noch eine — Und dann noch eine — und immer noch eine — Und dann geschah es. — Auf diese Weise pflegt dergleichen zu geschehen." Zuerst bereitet sie Beate vor, Rosmer Alles zuzutrauen, indem sie ihr mittheilt, Rosmer stehe im Begriffe, sich von all' den alten Vorurtheilen loszumachen, woran er damals noch gar nicht dachte. Dann spielt sie Beate moderne Bücher über die Ehe in die Hände, aus denen sich die gemüthskranke Frau den Wahn herausliest, daß sie, die kinderlose Gattin, kein Recht habe, hier zu sein, daß die Pflicht gegen ihren Gatten ihr gebiete, den Platz zu räumen. Und sie bestärkt sie in dieser Einbildung. Dann fleht sie Beate an, sie von Rosmersholm fortreisen zu lassen, sie gibt ihr zu verstehen, daß, wenn sie noch länger bliebe, — etwas geschehen könne. Und endlich beichtet sie Beate, es sei nicht nur wünschenswerth, sondern nothwendig, für sie selbst und Rosmer nothwendig, daß sie, Rebekka, so schnell wie möglich an einen anderen Ort reise. An Allem war natürlich kein wahres Wort, und Rosmer hatte davon nicht die leiseste Ahnung. Er hält seine Frau für wahnsinnig, so gut wie ihr Bruder, Rector Kroll. Beate entschließt sich nach dieser Eröffnung Rebekka's, die ja, wie sie wähnt, das Recht, Rosmer's Gattin zu sein, unter dem Herzen trägt, zu scheiden. Sie besucht ihren Bruder in der Stadt. Beim Fortgehen sagt sie: „Jetzt können sie bald das weiße Pferd auf Rosmersholm erwarten." Das war an einem Donnerstag-Nachmittag. Am Sonnabend stürzt sie sich vom Steg in das Wehr des Mühlbaches, der am Herrenhause von Rosmersholm vorüberfließt.

Und nun? Nun vollendet sich die große Umwandlung in Johannes Rosmer. Der alte, welke Glaube fällt von ihm ab, der junge grünt und blüht aus ihm hervor. Es kommt über seinen Geist wie ein zweiter Frühling. Ein sanftes, treues Angedenken an die Geschiedene lebt in seinem Herzen, er fühlt sich reif und frei, schuldlos und glücklich. Und das Edle und Weise, das Reine und Gute in seinem Rosmer'schen Wesen, das aus seinen Augen blickt, aus seinen Reden spricht, nun entzündet es nicht mehr die verwilderte Sinnlichkeit der von ihrem Pflegevater corrumpirten Rebekka, es strahlt in ihr Herz, erhellt ihren Geist, küßt ihre Seele; sein in jedem Sinne adeliges Wesen adelt das Kind des Pöbels, ihr Gewissen wird feinfühlig und zart wie das seinige. Das Glück der Schuldlosigkeit geht der Schuldigen auf. In herrlichen Dichterworten schildert sie selbst in ihrer letzten Beichte die Wandlung, die mit ihr vorgegangen ist. „Als ich dann mit Dir hier zusammenlebte, in Ruhe, in Einsamkeit, als Du mir alle deine Gedanken ohne Rückhalt gabst, jede Stimmung, so fein und weich, wie Du sie fühltest, da kam die große Umwandlung. Nach und nach, verstehst Du. Fast unmerklich, — aber so überwältigend zum Schluß. Bis auf den Grund meiner Seele. — All' das andere, — das garstige, sinnestrunkene Verlangen, es wich so weit, so weit von mir. All' diese wilden Mächte setzten sich still zur Ruhe. Es kam wie Seelenfrieden über mich — eine Stille, wie auf einem Vogelberg da oben bei uns unter der Mitternachtssonne". Und dann kam nur noch Eines: die Liebe. „Die große, entsagende Liebe, die

sich mit dem Zusammenleben begnügt, so, wie es zwischen uns beiden gewesen ist.“ Sie hat seinen Geist erlöst, er hat ihr Herz geadelt.

Und an diesem Punkt, drei Tage vor dem Ende Rosmer's und Rebekka's, beginnt Ibsen's Drama „Rosmersholm“. In dieser langen Vorgeschichte liegt Werth und Gehalt der ganzen Dichtung. Es thut einem nun weh, zu sehen, wie dieses schöne, wahre Seelengemälde, das in Form eines Romans klar und einheitlich vor uns ausgebreitet sein könnte, durch die dem Stoffe widernatürliche Form des analytischen Drama's zerstückelt wird, so daß wir es als Zuschauer wie aus Mosaiksteinchen zusammenfügen müssen, wobei uns doch immer einzelne Steinchen übrig bleiben, so daß wir nie das Gefühl gewinnen, das vollständige, das vom Dichter geschaute Gemälde zu haben. Das ist das ästhetische Grundgebrechen des Drama's, die dritte große Ursache jener Schwerverständlichkeit, deren ich gedacht habe. Sie erlassen es mir wohl, den künstlichen Mechanismus in seine Bestandtheile zu zerlegen, durch welchen Ibsen einen derartigen Stoff, der mehrere Bände füllen könnte, in einem Drama von kaum hundert Seiten sich enthüllen oder aufkommen läßt. Der Abfall Rosmer's von der conservativen Partei und sein Uebertritt zur freisinnigen Richtung, für die er thätig einzutreten gedenkt, bildet den äußeren Anlaß, daß diese Vorgeschichte an den Tag kommt, den Hauptpersonen des Drama's bekannt und klar wird. Der fanatische Rector muß einen Theil der Vergangenheit ausgraben und aus Rosmer und Rebekka herausinquiriren, einen andern muß Rosmer

ergrübeln, erschließen, errathen, einen anderen muß Rebekka beichten, die alte Hausmagd Frau Helseth und der Redacteur des „Leuchtfeuer", Peter Mortensgord, steuern auch einige Thatsachen bei, die Licht und Zusammenhang in die Sache bringen, und am allermeisten muß der Zuschauer erschließen, ergrübeln, errathen und combiniren. Und dabei handelt es sich fast durchwegs um psychische Seltenheiten und Intimitäten, nicht um so handgreifliche Thatsachen wie in „Oedipus" und selbst in Ibsen's „Gespenstern."

Der Ausgang ist bald erzählt. Alles kommt an's Sonnenlicht. In der letzten Scene des letzten Actes — erst in der letzten! — weiß Johannes Rosmer Alles. Diese fürchterliche Enthüllung zerstört das fremdartig schöne Verhältniß zwischen diesen beiden geklärten und geläuterten Seelen und macht beide lebensunfähig. Durch den heimlichen, raffinirten psychischen Giftmord, den Rebekka an Beate verübte, hat sie die beiden Wurzeln, die ihrem Geliebten Glück und Kraft zuführten, „beleidigt", wie die Gärtner sagen, so daß er nun als ein echter Rosmer absterben muß: sie hat ihm das Bewußtsein der Schuldlosigkeit getrübt und sie hat ihm das gläubige Vertrauen zu ihr, zu Rebekka, genommen. Mag sie auch alle Schuld auf sich nehmen, und das mörderische Lügengewebe, mit dem sie Beate umspann, mit rückhaltloser Wahrhaftigkeit vor ihm enthüllen, — er bleibt sich verdächtig, sie bleibt ihm verdächtig. Er kommt darüber nicht weg, so wie er nie über den Steg zu gehen vermochte, von dem die arme Beate in den Mühlbach sprang. — Auch Rebekka ist gebrochen. Halb ist

sie es schon bei Beginn des Drama's. Rosmersholm hat sie entkräftet, wie sie sagt. „Hier wurde mein muthiger Wille gelähmt. Ganz vernichtet! Die Zeit ist vorbei, wo ich den Muth hatte, zu wagen, was geschehen sollte. Ich habe die Fähigkeit zum Handeln verloren." Das kam durch das Zusammenleben mit Rosmer. Wie die nordische Brunhild ihre körperliche Riesenkraft verliert durch die Liebe, so verliert das heidnische Proletarierkind aus Finnmarken ihre unbesiegbare, vor nichts erschreckende Energie durch die reine Liebe zu Johannes Rosmer. Die edle Rosmer'sche Lebensanschauung, im letzten Sprossen des Geschlechtes ganz geläutert und geheiligt, überströmt sie wie geweihtes Taufwasser und treibt ihr die wilde, heidnische Willensstärke aus. Sie steht am Ziele, um dessentwillen sie gefrevelt hat, aber sie vermag nicht zuzugreifen. Sie ist nicht mehr der Raubvogel, der sie war, als sie, auf ihrer Bücherkiste sitzend, nach einer Beute äugte, sie hat nun das Rosmer'sche Stammgefühl im Busen, daß ohne Schuldlosigkeit kein Glück und kein Leben denkbar ist. Und auch ihre Vergangenheit mit Dr. West, der, wie sie nun ahnt, ihr leiblicher Vater war, sieht sie nun anders an. Sie fühlt sich durch sie von jedem Glück an Rosmer's Seite ausgeschlossen. Zweimal weist sie seine Hand zurück. „Deine Vergangenheit ist todt, Rebekka," sagt Rosmer zu ihr. „Sie hat keine Macht mehr über Dich — keinen Zusammenhang mehr mit Dir — so, wie Du jetzt bist." „O, mein theurer Freund, das sind wohl nur Redensarten", antwortet sie.

Sie hat Rosmer am Geiste verwandelt, Rosmer hat sie im Herzen verwandelt. Beide sind durch die

Umwandlung, welche sie erlitten haben, lebensunfähig geworden. Er durch die Schuld, ohne die es nicht abging, sie dadurch, daß ihr, der Schuldigen, der unendliche Werth der Schuldlosigkeit aufgegangen ist. Diese Formel scheint mir den Kern der Dichtung zu enthalten. Sie läßt uns auch die tiefere Bedeutsamkeit dieser bizarren Einzelepisode in dem großen Kampfe zwischen der alten und der neuen Weltanschauung ahnen, welche „Rosmersholm“ darstellt. Das Wesentliche des complicirten und ungewöhnlichen Vorganges, der sich zwischen Rosmer und Rebekka zuträgt, ereignet sich alle Tage und aller Orten in einfacher und gewöhnlicher Form. Wie oft sehen wir, daß ein adeliger Mensch, welcher ein von Ahnen ererbtes Lebensgefühl, eine geschichtlich gewordene Weltanschauung in seiner Persönlichkeit verkörpert, durch den Aufklärungsproceß und was mit ihm zusammenhängt, nicht gekräftigt, sondern innerlich vernichtet wird. Und oft erlebt man es, daß die rücksichtslose Lebenskraft und Energie eines voraussetzungslosen proletarischen Ich gelähmt und gebrochen wird, wenn dieses Ich, reif geworden, den ewigen Werth von Ideen und Gesetzen, die es für todten Wust einer überlebten Vergangenheit gehalten hatte, fühlen und erkennen lernt. Hinter manchem „Verrath“ der Sache der Freiheit verbirgt sich jenes Erlahmen, jenes innerliche Erlebniß, das Rebekka mit den Worten beschreibt: „Mein Wille ist unter ein Gesetz gezwungen worden, das nicht für mich galt“.

Wie nun die innerliche Vernichtung der beiden unselig gewordenen Menschen die äußerliche Vernichtung

gebiert, das stellt Ibsen dar in der letzten Scene des Stückes. Ibsen's dramatische Dichterkraft, nun endlich, nach Abschluß einer überlangen, fast das ganze Drama erfüllenden Exposition, von dem widernatürlichen Zwange entbunden, Abwesendes und Vergangenes in dramatischer Form erzählen zu müssen, rauscht in dieser Schlußscene mit kräftigem Schusse himmelhoch empor. Wie wird und wächst der Entschluß, gemeinsam den Weg zu gehen, den Beate ging, vor unseren Augen, wir hören ihn wachsen. Diese beiden trostlos Liebenden, zwischen ihnen das bloße Schwert der Schuld, wie schmiegen sich ihre nackten Seelen aneinander und ineinander, Eines denkt die Gedanken des Anderen, fühlt seine innerste Noth, will sein Wollen. Wie helf' ich Dir? fragt die weibliche Seele; gib mir den Glauben an Dich wieder antwortet die männliche; wenn Du für mich freiwillig und freudig wie Beate sterben kannst, so glaub' ich an Dich und an mich, an mein Vermögen, Seelen zu adeln, an des Menschen Fähigkeit, sich adeln zu lassen. Und Rebekka will. „Ich würde in Zukunft nur wie ein Meerkobold sein, der das Schiff hemmte, auf dem Du vorwärts segeln sollst. Ich muß über Bord." Wie er sie entschlossen sieht, faßt es auch ihn, sie zieht ihn nach. In ihrem Flüstern klingt es wie Wellenmurmeln, wie Locken und Schmeicheln des Todes, in den sie dann umschlungen, freudig, verschmelzend, Eines geworden, vom Mühlensteg herab hinsinken wie in's Brautbett. Wenn das, was in dieser Scene vorgeht, überhaupt gespielt werden kann, so innig, wie es gedichtet ist, dann ist es eine Offenbarung.

Ich habe nichts mehr beizufügen. Meine technischen und ästhetischen Bedenken gegen „Rosmersholm“ habe ich dargelegt und begründet; was ich für den Sinn des Werkes halte, habe ich gesagt. Damit ist die Aufgabe gelöst, die ich mir gestellt habe: eines der wundersamsten und räthselhaftesten Traumgesichte eines modernen Propheten nach meinem besten Wissen zu deuten.



„Florian Geyer"

von Gerhart Hauptmann.

Grillparzer, dem der Dichter des „Hannele" vor einiger Zeit die bekannte de- und wehmüthige Huldigung darbrachte, hat eigentlich Gerhart Hauptmann's „Florian Geyer" im Voraus abgethan mit den Versen:

„Das Stück ist Geschichte ganz und gar,
Nur — etwas ennuyanter."

Da aber in Hauptmann eine unleugbare kräftige und eigenthümliche Begabung ehrlich nach dichterischem Ausdrucke ringt, scheint uns der Mißerfolg seines neuesten Werkes doch einer Untersuchung der Ursachen desselben werth zu sein. Diese lassen sich kurz bezeichnen durch die Formel: Unzulänglichkeit der Kunstweise, die sich Gerhart Hauptmann bisher angeeignet hat und mit Sicherheit beherrscht, gegenüber dem ungeheueren Stoff, welchen er diesmal zu gestalten unternahm. Die realistische Kunstweise empfindet genaue Naturtreue als ihre heiligste Pflicht. Diese Pflicht ist bei erfundenen Stoffen für den Dichter keine hemmende Fessel. Er hat ihr voll genügt, wenn er zum Beispiel das Sterben eines kranken Kindes so schildert, wie sich nach seiner Meinung derlei in Wirklichkeit zutragen würde. Die

Einzelheiten, durch welche er dem Vorgang Leben gibt, schöpft er aus Lebenskenntniß und Phantasie, ohne an „Quellen" gebunden zu sein. Anders bei geschichtlichen Ereignissen, die sich in Wirklichkeit zugetragen haben, deren Vorstellung der Dichter aus Geschichtsquellen aufbaut. Da verschärft sich die Verpflichtung auf Naturtreue gar leicht zur Verpflichtung auf Wirklichkeitstreue. Der Dichter, der eine solche Begebenheit schildert, thut nicht genug, wenn er sie so schildert, wie sie sich zugetragen haben könnte, er meint sie schildern zu müssen, wie sie sich in Wirklichkeit zugetragen hat. So wächst in ihm das Gefühl der Verbindlichkeit zur Quellentreue. Und dieses ist ein schweres Hemmniß der schöpferischen Geistesthätigkeit. Der in solche Vorurtheile verstrickte Poet scheut sich, in seiner Darstellung über Dasjenige hinauszugehen, was man von der geschichtlichen Begebenheit und den an ihr betheiligten Menschen weiß und wissen kann, und wenn er es ja wagt, so thut er es unsicher, zaghaft, vermuthungsweise. Die echte Poesie aber vermuthet nicht, sie weiß, sie weiß Alles, auch dasjenige, was gar Niemand wissen kann. Die Muse war bei Allem dabei, wovon zu singen sie dem Dichter eingibt, und inspirirt ihn mit ihrer Allwissenheit. Dem blinden Sänger am Hofe der Phäaken, der von den Kämpfen der Achäer vor Ilion singt, bestätigt Odysseus, der dabei war, die buchstäbliche Treue seiner Erzählung. Dieses uralte Dichterrecht, diese „Fiction" der Allwissenheit, gibt der poetische Rationalismus auf, der sich von Berlin aus wie austrocknender Wüstenwind über den deutschen Geist verbreitet. Seine superkluge Dummheit

findet den Poeten, der von absolut Unwißbarem berichten will, so lächerlich, wie den bekannten Mann, der den Traum erzählte, den sein Großvater in seinem letzten Schlaf hatte, aus dem er nicht mehr aufwachte. In „Florian Geyer" sind wunderliche Spuren solcher rationalistischen Einschüchterung. Den Helden, Florian Geyer, lernen wir eigentlich gar nicht recht kennen. Sein Menschliches, sein Inneres bleibt uns fern und fremd. Wir sehen ihn, wir hören ihn reden, ohne jemals wirklich in ihn hineinzublicken. Wie er in die Bauernbewegung gerieth, welche politischen und persönlichen Zwecke er verfolgen mag, welcher Mittel er sich bedient, darüber mögen wir Vermuthungen anstellen, eingeweiht werden wir nicht. Die stillschweigende Verabredung, die nach Goethe's Wort unter den Shakespeare'schen Menschen besteht, den Zuschauer über nichts im Dunkel zu lassen, ist bei Hauptmann beinahe in ihr Gegentheil gewendet. Nur was wir erschließen und errathen mögen, erfahren wir, nicht mehr. Wir sind nicht in's Vertrauen gezogen. Wir stehen zu Florian Geyer so wie zu den geschichtlichen Persönlichkeiten unserer eigenen Zeit, die wir, wenn wir nicht zu ihren Intimen gehören, auch nur von außen, von Weitem kennen. Dadurch ist zwischen dem Publikum und den Menschen des Stückes ein Abgrund von Fremdheit aufgerissen, der den Mißerfolg mitverschuldet hat. Florian Geyer interessirt uns höchstens so weit, daß wir, nachdem wir das Stück gesehen, nun auch etwas über ihn erfahren möchten. Gerade das Drama aber, das der Realität des Lebens am nächsten dringt, kann jener

Fiction von Allwissenheit, auf welche Hauptmann verzichtet, am wenigsten entbehren. Der rein objectiven, streng wissenschaftlichen Geschichtserzählung steht diese weise, kühle Einschränkung auf das Wißbare und Beweisbare besser zu Gesicht. Die Vornehmheit Ranke's beruht zum Theil auf diesem tactvollen, unzudringlichen Sichenthalten, die verborgenen persönlichen Triebkräfte und Beweggründe der geschichtlichen Actionen aufzudecken und zu betasten. Das Innerliche, Seelische, erscheint bei Ranke wie punktirt, gleich der gedachten Hilfslinie des Geometers. Ein Drama aber von solcher Kühle und Zurückhaltung im Charakterisiren und Motiviren ist unleidlich, ist tödlich langweilig. Das Drama schreit nach Augenschein, nach Bestimmtheit, Eindeutigkeit, Gewißheit. Hauptmann's Florian Geyer aber darf selbst nicht recht wissen, ob er Beziehungen zum französischen König hat, weil — die Geschichtsforschung und der aus ihr schöpfende Dichter es nicht weiß.

Doch das sind feine, dem realistischen Vorurtheil entspringende Fehler, über welche sich schließlich streiten läßt, ob sie nicht, wenn sie auch die drastische Bühnenwirksamkeit des Werkes dämpfen, geistige Reize desselben sind. Jedenfalls gehört Talent dazu, um sie zu begehen. An vielen Anzeichen spürt man, daß Hauptmann, während er den „Florian Geyer" schrieb, eine höchst deutliche, farbige und lebendige innere Schau des Bauernkrieges und seiner Helden andauernd vor der Seele hatte. Er sah ihn, wie durch ein zweites Gesicht, er redete die Sprache seiner Menschen, wie einer von ihnen, und schrieb auf, was er sah und hörte, wie ein Augenzeuge.

Als er das Protokoll dieses inneren Zuschauens und Zuhorchens abschloß, mag ihn das Gefühl versucht haben, nun sei ein Meisterwerk vollendet. Das ist „Florian Geyer" ganz und gar nicht. Doch nicht Talentschwäche ist die Ursache, sondern etwas Anderes. Mit der nämlichen Sicherheit, mit welcher uns „Florian Geyer" sagt, daß ein Mensch mit lebendiger Phantasie ihn gemacht hat, ein Mensch, dem ein warmes Mitgefühl für mannigfaltige menschliche Zustände eigen ist, dem für vielerlei innere Bewegung ein schlichter, wahrer und eigenthümlich ergreifender Ausdruck in Rede und Schweigen gegeben ist und gelingt, mit der nämlichen Sicherheit verräth er uns, daß dieser Mensch tief in Grund-Irrthümern über das Wesen der dramatischen Kunst befangen ist, welche es ihm vorläufig unmöglich machen, einen Stoff, wie den diesmal gewählten, künstlerisch zu gestalten.

Gerhart Hauptmann kommt vom Realismus her. Im realistisch gestimmten Dichter wirkt die gestaltende Phantasie dem Stoff gegenüber vornehmlich nach innen. Sie nimmt das Stück Wirklichkeit, dem künstlerische Bearbeitung angedeihen soll, als gegeben hin, wie die Natur es vor sie hinlegt, und belebt es darstellend mit einer Fülle fein beobachteter, zart erfundener und empfundener Details. Dem Auge und Gemüth des Realisten, fest und theilnehmend auf dem Gegenstand ruhend, der das Blickfeld ganz ausfüllt, quillt in ihm, der für den oberflächlichen Betrachter ein einfaches, einfärbiges Ding ist, eine blühende, formenreiche Unendlichkeit von Nuancen, zarten Gestaltungen und Unter-

schieden auf. In der Mooshülle des Aestchens eines Waldbaumes entdeckt er mit Entzücken einen ganzen Wald im Kleinen. Der Raum wird ihm zu knapp, wenn er den unerschöpflichen Inhalt seines Schauens künstlerisch wiedergeben soll. Daher die Vorliebe der Realisten für sogenannte kleine Stoffe, die erst durch die Detaillirung Umfang und Inhalt bekommen. „Hannele" zum Beispiel. Der Fiebertod eines gemarterten Kindes, zur Tragödie erweitert und vertieft. Diese Stoffe, an welchen sich die realistische Kunstweise erschöpfend auslassen kann, sind kleiner, höchstens ebenso groß als die Spanne Zeit und Raum, welche die Bühne dem Dichter gewährt, um sie mit seinen Bildern zu füllen. Die so entstehenden Schöpfungen sind gewissermaßen ausführlicher als die Wirklichkeit, die sie darstellen wollen. Einem Geist, der einmal auf diese Kunstweise und die entsprechende Naturanschauung eingestellt ist, kann es begegnen, daß er sie auf Stoffe und Aufgaben anwendet, zu welchen sie in gar keinem Verhältniß steht. Das ist Gerhart Hauptmann in „Florian Geyer" geschehen. Mit jenem Kunstverfahren, mittels dessen ein Körnchen Stoff zu einem den Abend füllenden Drama geschwellt und getrieben wird, kann man nicht eine räumlich und zeitlich ungeheuere, zahllose Menschen und Begebenheiten umfassende, tausendfältig bedeutsame, in sich verwickelte Stoffmasse zur Form eines Drama's verjüngen und zusammendrängen. Eine solche Stoffmasse ist der Bauernkrieg. Das Geheimniß, durch welches das Wunder gewirkt wird, daß der Zuschauer eine viel gewaltigere und reichere Lebensfülle durchlebt zu haben

wähnt, als drei Stunden fassen, als der Bühnenrahmen umspannen kann, heißt Composition. Wer kennt nicht die Geschichte von dem Propheten, den ein Cherub durch alle Welten und Himmel trug, so daß er meinte, Aeonen zu durchleben? Doch als der Cherub ihn wieder auf sein Lager setzte, war das Wassergefäß noch nicht ausgeflossen, das er beim Wegfliegen umgestoßen hatte. Etwas von dieser Wundermacht besitzt der dramatische Dichter, der genial zu componiren versteht. Im Componiren großen Stils aber ist Gerhart Hauptmann vorläufig nicht viel mehr als ein Stümper.

Schon daß Hauptmann sich von dem Bauernkrieg verführen ließ, wie so Viele vor ihm, verräth seine Anfängerschaft und Ahnungslosigkeit. Alle massenhaften Volksbewegungen verhalten sich spröde gegen die dramatische Darstellungsform. Sie lassen sich nur mit raffinirter Kunst auf eine Reihe von Scenen bringen, denen die Bühne natürlich ist, die auf der Bühne wirken. Dramatisch ist meistens nur der erste Ausbruch einer Volksempörung und allenfalls ihr Ausgang, der Untergang ihrer Anführer. Was dazwischen liegt, das wirre Nach- und Durcheinander von Märschen, Schlachten, Siegen, Niederlagen, Plünderungen, Parteiungen, Verhandlungen und Tumulten, das Alles läßt sich höchst farbig und ergreifend erzählen und schildern, so daß von der Erzählung tragische Schauer ausgehen, der Dramatiker aber kann wenig damit anfangen. Daher meiden erfahrene Poeten solche Stoffe, und wenn sie an ihnen ihre Meisterschaft bewähren wollen, wie Schiller im „Wilhelm Tell“ oder Kleist in der „Hermanns-

schlacht“, schieben sie die historische Hauptsache hinaus und zurück und gewinnen das eigentliche Drama den menschlichen Vorgängen ab, die der Volksbewegung vorhergehen oder sie begleiten. Mit anderen Worten: sie wissen, daß auch ein geschichtliches Drama ohne den Vordergrund einer dramatischen Fabel nicht möglich ist. Gerhart Hauptmann aber wähnte einer solchen entrathen zu können. Versuche einmal Jemand, die Fabel von Florian Geyer zu erzählen! Im günstigsten Falle wird er die Geschichte des Bauernkrieges in Franken zum Vorschein bringen, so weit er dieselbe aus der Verwirrung und Unklarheit, welche die unruhige, pseudodramatische Darstellungsweise nothwendig erzeugt, herausentziffern kann. An Stelle der dramatischen Fabel setzt Hauptmann eine Reihe aufgeregter Gespräche zahlreicher Personen, deren Inhalt die Vorgänge des Bauernkrieges bilden. Er läßt zwar diese Gespräche, deren leidenschaftlicher Ton den Mangel dramatischen Lebens nicht verdeckt, sich an einer gegebenen Situation anspinnen, an einer Frage, die entschieden werden soll, z. B. ob und unter welchen Bedingungen der belagerten Besatzung im Würzburger Schloß freier Abzug zu gewähren sei, wer Anführer der Bauernhaufen werden solle. Hauptgegenstand des Interesse's sind aber nicht so sehr diese Anlässe, als vielmehr die Gegenstände, von welchen wir mittels der Gespräche erfahren. „Florian Geyer“ ist eine Geschichte des Bauernkrieges in Franken, dargestellt in Dialogen Geyer's und vieler anderer an den Ereignissen nahe betheiligter Personen, geführt anläßlich einiger wichtiger Wendepunkte, welche die Personen

der Dialoge lebhaft interessiren und aufregen, gestört durch einige wirkliche Vorfälle des Bauernkrieges, die als dramatische Episoden der dialogischen Geschichts-darstellung eingeflochten sind, deren Monotonie überdies zeitweilig durch kleine dramatische Charakter-Miniaturen unterbrochen wird. Durch Sprache und zahllose Einzel-züge hat Hauptmann über diese Dialoge auch noch Farbe, Duft und Stimmung der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts gebreitet, so daß vielleicht der Wahn, ein historisches Drama geschrieben zu haben, für ihn unüberwindbar geworden ist. Im Wesen aber ist „Florian Geyer" so wenig ein Drama, wie ein platonischer Dialog dies ist. Es wäre zu wünschen, daß Hauptmann den Grund-Irrthum über die Natur der dramatischen Kunst und Form, welchem sein jüngstes Werk entsprungen ist, mit jener erbarmungslosen Klarheit, wie sie Otto Ludwig eigen war, durchschaute. Da er einige Eigen-schaften, welche zum dramatischen Dichter gehören, ob-schon sie ihn noch nicht ausmachen, zweifellos besitzt, könnte solche Selbsterkenntniß für seine fernere Ent-wicklung überraschende Folgen haben.



Ueber den Monolog.

Zu den Lieblingsabneigungen, wenn ich so sagen darf, der modernen Schule gehört in erster Reihe der Monolog. Der höchste Triumph des realistischen Theaterschriftstellers ist, wenn in seinem Drama nicht ein einziger Monolog vorkommt. Der Grund liegt nahe. Das realistische Drama strebt eine möglichst naturwahre Wiedergabe des wirklichen Lebens an, und in Wirklichkeit sind die Menschen, wenn sie allein sind, gemeiniglich stumm, mag es in ihren Köpfen und Herzen noch so lebhaft und leidenschaftlich zugehen. Ab und zu schleudert vielleicht der unsichtbare und stumme feurige Kern in der Tiefe der Seele einzelne Worte oder abgerissene Sätze heraus, aber der größte Theil des innerlichens Geschehens verläuft in der Stille, ganz besonders, wenn der Mensch physisch allein ist: doch auch, wenn er mit Jemand ein Gespräch führt. Auch da ist unter dem lauten Gespräche eine stille Unterströmung unausgesprochener Gedanken und Gefühle, welche bisweilen die Oberfläche des Gespräches verrätherisch kräuseln, wie ein unter Wasser schwimmender, großer Fisch den Spiegel des Teiches. Abgesehen von eigentlichen Verstellungs- und Heuchelscenen, in welchen der eine oder

beide Unterredner etwas Anderes sagen, als sie denken, ist bei primitiver Technik selbstverständlich, daß derjenige Vorgang, der sich zwischen zwei Personen wirklich zuträgt, der nämliche ist, der sich zwischen ihnen, nach ihrem Gespräche zu urtheilen, zuzutragen scheint. Die geschwiegene Unterströmung, welche im Leben die gesprochene Unterredung bestimmt, sie mit Stoff versorgt, ihr die Form dictirt, wird bei den frühesten Versuchen, das Leben dramatisch abzubilden, ganz und gar vernachlässigt. An der dramatischen Darstellnng des Heuchelns und Lügens entwickelt sich naturgemäß die Kunst, sie mitdarzustellen. Dadurch gelangt die Seelenmalerei, die zunächst nur flächenhafte, unmodellirte Seelenconturen bieten kann, zum Vermögen plastischer Charakterdarstellung. Die dritte Dimension des Psychischen, die der Tiefe, wird malbar. Es stellt sich heraus, daß die Menschen, auch wenn sie sich nicht geradezu verstellen, außer dem, was sie sagen und aussprechen, noch Mancherlei denken und fühlen, und die Kunstmittel, durch welche dem Zuhörer die Empfindung wach erhalten wird, daß der Heuchler etwas Anderes sagt als das, was er denkt und will, erweisen sich als geeignet, um auch die nicht heuchlerisch verschwiegenen Nebengedanken anschaulich zu machen. Bei Sophokles sagen sich die Personen ihre Gesinnung meist schroff und völlig in's Gesicht; doch bei Kreon im „König Oedipus“ fühlt man, daß sich hinter seinem offenkundigen Sprechen und Thun Unausgesprochenes verbirgt. Im „Philoktetes“, dieser Schöpfung höchsten Greisenalters, zeigt sich eine Steigerung dieser Technik an der Aufgabe, Neoptolemos, einen von Natur auf-

richtigen jungen Menschen, wider sein besseres Selbst eine Heuchlerrolle spielen zu lassen, wobei endlich die verschwiegene Gesinnung die gesprochene dementirt.

Das technische Streben der Modernen neigt dem entgegengesetzten Extrem zu. Während den Alten im Drama Rede und Gespräch, abgesehen von der bewußten und gewollten Lüge, als die natürliche Erscheinungsform, als das unverdächtige Darstellungsmittel seelischer Regungen und Vorgänge galt, behandeln die Modernen Rede und Gespräch als gesprochene Symptome von ungesprochenen Vorgängen in und zwischen den dramatischen Personen. Der heuchlerische Bösewicht verschwindet. An seine Stelle tritt der Mensch, der über sich selbst im Irrthum ist, der das zu glauben und zu fühlen meint, was er sagt, während er, vom Publikum durchschaut, ein Anderer ist, als die Rolle, die er vor sich selber spielt: die Lieblingsfigur Ibsen's. Die Entwickelung der Technik der Darstellung jener stummen Unterströmung, welche ihr Symptom, den Dialog, hervortreibt, scheint nun den Monolog entbehrlich zu machen. Was er leisten sollte, darzustellen nämlich, was der Mensch mit sich allein, ganz er selbst, denkt, fühlt, will, das kann ja geleistet werden durch indirecte Darstellung.

Gegen die Austilgung des Monologs aber ist doch Mancherlei einzuwenden.

Zuvörderst vom realistischen Standpunkt aus. In Wirklichkeit sprechen viele Menschen laut mit sich selbst. Mit sich selbst? Das ist ein ungenauer Ausdruck. Was sie zum Sprechen reizt, sind nicht sie selbst. Meistens steht ihnen eine andere Person vor der Phantasie, an

welche sie ihre Rede richten. Affectvolle Menschen von geringer Bildung, die sich nicht beobachten, bewachen und beherrschen, wie wir zu thun pflegen, setzen meist nach einem zornig geführten Streit, besonders wenn sie geistige Getränke genossen haben, beim Nachhausegehen den Wortwechsel mit dem in ihrer Einbildung gegenwärtigen Gegner fort. Gewöhnlich repetirt das Gehirn jenen Passus des Wortwechsels, welcher den Erregten am meisten aufgebracht hat und jene eigene Rede, durch die er's dem Andern heimgegeben zu haben meint. Fast jeder aufgeregte Mensch erzählt den Anlaß seiner Aufregung oft hintereinander. Wenn er fertig ist, fängt er wieder von vorne an. Shakespeare benützte dies bei der Darstellung des Heißsporn in Heinrich IV., 1. Theil. Viele Menschen brechen in Worte aus, wenn sie sich in einer Situation, die sie innerlich erregte, aus irgend einem Grunde mundtodt gefühlt haben, oder sonst nicht zu Worte kommen konnten. Dann platzt, oft allerdings weder mit voller Stimmkraft, noch mit voller syntactischer Artikulirung der Sätze, die Antwort aus ihnen heraus, sobald sie sich nicht mehr dem sie einschüchternden Beleidiger gegenüber befinden. Von diesem Typus sind einige Hamletmonologe, so z. B.: „O schmölze doch dies allzufeste Fleisch!" und „O welch' ein Schurk' und nied'rer Sclav' bin ich!"

So läßt Grillparzer höchst naturwahr den Wächter in „Des Meeres und der Liebe Wellen" der Hero nachsprechen, die ihn nicht klug genannt hat.

„. . . . Und nennst Du mich nicht klug,
Weil ich ein Diener nur, Ihr hohen Stamm's?

Meinst Du, die Klugheit erbe eben fort
Vom Vater auf den Sohn, wie Geld und Gut?
Ei, klug genug und schlau genug und wachsam."

Warum also der Monolog ganz verbannt werden sollte, ist, wenn es auf Naturwahrheit abgesehen ist, nicht zu begreifen, da gewisse Menschen unter gewissen Umständen wirklich laut denken. Und jene Menschen, welche diese Gewohnheit nicht haben, haben doch oft Gemüthsbewegungen, in welchen sie innerlich und lautlos, etwa die Lippen leise bewegend, leidenschaftliche Reden in der Phantasie führen. Sie sprechen nicht, aber sie fingiren sich als sprechend, ohne thatsächlich laut zu zu sprechen. Derartige Gemüthsbewegungen sind doch offenbar unrichtiger dramatisch wiedergegeben, wenn man denjenigen, der sie empfindet, schweigen läßt, als wenn man ihn sprechen läßt.

Der Unterschied zwischen Denjenigen, die photographisch treue Naturwahrheit anstreben und den Verfechtern des stilisirten Drama's ist eben der, daß Diese eine wahre und lebendige Anschauung der seelischen Vorgänge selbst zu bieten suchen, ohne sich in den Darstellungsmitteln irgendwelche Einschränkung gefallen zu lassen, während Jene einen sclavisch treuen und genauen Abdruck des Sprechens, Benehmens und Thuns der Menschen zu geben trachten, hoffend, dadurch auch die innerlichen Geschehnisse, denen diese äußerlichen Zeichen entspringen, anschaulich zu gestalten.

Der Monolog ist etwas Conventionelles, sagt man, wie der Chor oder der Vertraute. Man ist durch Gewohnheit zur Uebereinkunft gelangt, daß das innerliche Arbeiten der Seele,

auch dasjenige, das nicht mit lautem oder leisem Sprechen verwoben ist, auf der Bühne in sprachlicher Form vor sich gehe, um wahrnehmbar und verständlich zu sein. Gleich jenen anderen Conventionen ist auch diese veraltet und muß verschwinden, muß ersetzt werden durch jene raffinirteren Darstellungsmittel des Psychischen, von welchen einen großen Theil der Schauspieler durch Mienenspiel u. s. w. beisteuert.

Da fragt es sich aber doch: Ist dramatische Kunst ohne alle conventionelle, die strenge Naturwahrheit verletzende Darstellungsmittel überhaupt möglich, und würde die rücksichtslose Einschränkung dieser conventionellen Darstellungsmittel, die jeder, welcher den guten Willen zum Kunstgenuß mitbringt, sich gerne gefallen läßt, nicht zu Verlusten führen, welche das Wesentliche der Kunst schädigen? Man läßt z. B. auf der Bühne niemals völlige, stockfinstere Nacht sein. Die handelnden Personen sollen einander nicht sehen, und doch sieht der Zuschauer alle Personen. Dämmerung deutet die Nacht an, vertritt sie auf dem Theater. Daß ist gewiß eine Verletzung der Naturwahrheit. Ganz von der nämlichen Art ist die Convention, Seelenvorgänge auf der Bühne sprachlich laut werden zu lassen, die in Wirklichkeit stumm und sprachlos geschehen. Die Sprache ist das Licht, welches dem Zuschauer gestattet, die Seelen auszunehmen und was in ihnen vorgeht.

Wer diese Convention, ihre Naturunwahrheit als Störung empfindend, aufgeben will, hat nur die Wahl, vieles Innerliche, das keine leicht und allgemein verständlichen, sicht- und hörbaren Zeichen nach außen

entsendet, ganz undargestellt zu lassen, oder zu einer anderen Convention zu greifen. Zu der nämlich, das Seelische durch Beleuchtung mittelst der Blick-, Mienen- nnd Geberdensprache sichtbar zu machen. An modernen Schauspielern ist diese Neigung zu beobachten, so wie auch an den Anweisungen für den Schauspieler, wie sie in realistischen Schauspielen den Text durchwuchern. Da lesen wir ganze Schilderungen, wie in Romanen. Die Folge ist das Grimassiren, das stumme Spiel, die mit Nuancen ausgefüllten, spracheleeren Pausen. Daß auf der Bühne gesprochen wird, wo im Leben geschwiegen wird, findet man unerträglich; daß man aber auf der Bühne ausdrucksvolle Gesichter schneidet, wo man im Leben ruhig das Gesicht behält, das man eben hat, das finden heute Viele genial und überaus naturwahr. Die Menschen, in deren Zügen sich jede Gemüthsbewegung, Jedem lesbar, malt, sind unter den Deutschen gewiß nicht häufiger als Diejenigen, welche laut denken. Ich habe gefunden, daß Leute, welche diese Eigenschaft haben, meistens Schauspieler von Beruf sind, oder sonst Komödianten, affectirte Menschen. Ganz das Nämliche gilt von den Vibrationen der Stimme, dem Ausdruck der Rede, durch welche sich verräth, was im Sprechenden vorgeht. Der unaffectirte Mensch sieht viel gleichmäßiger aus, spricht mit weit weniger Wechsel von Ton und Ausdruck als der Komödiant.

Nirgends kann man Miene und Ton herzlicher Ueberzeugung, aufrichtiger Entrüstung, heller Begeisterung, kindlicher Freude u. s. w. häufiger sehen und hören als bei Theaterleuten. Durch die Zurückdrängung unmittel-

barer sprachlicher Darstellung seelischer Vorgänge auf der Bühne ist nichts geschehen, als daß die schauspielerische, die komödiantische, ungebührlich vorgedrängt wurde. Seit Naturwahrheit gepredigt wird, benehmen sich die Menschen, welche die Schauspieler darstellen, selbst so, wie Schauspieler sich im Leben benehmen. Hat der Stil Schiller's vielfach dem schöpferischen Schauspieler zu wenig überlassen, indem er ihn zum tönenden Sprecher des Dichterwortes degradirte, so überläßt ihm der moderne realistische Stil zu viel; er nöthigt den Schauspieler zur Pantomime, zu Mätzchen, zum Haschen nach Nuancen, er lockt ihn weg vom goldenen Boden seiner Kunst, der einfachen, natürlichen, durch keine charakteristisch sein sollenden Schnörkeleien verunstalteten Rede. Was hilft es, all' diese absichtlichen Aufdringlichkeiten durch eine ebenso aufdringliche Unabsichtlichkeit verschleiern zu wollen? Nach einiger Zeit kommt doch Alles an den Tag.

Dies Alles aber ist die Folge davon, daß man die Convention, auf der Bühne sagen zu lassen, was im Leben nicht gesprochen wird, zu ersetzen versucht durch die Convention, auf der Bühne mimisch anschaulich werden zu lassen, was es im Leben nicht ist.

Dieses Bestreben hat aber noch eine seltsame Folge: früher schrieb man Buchdramen, die man nicht aufführen konnte; die moderne Richtung erzeugt dafür Theaterstücke, die man nicht lesen kann.



Ueber Schauspielkunst.

Wenn ein junger Mensch die Stimmen und das Behaben bekannter Persönlichkeiten, namentlich von Schauspielern, treffend zu copiren weiß, so findet sich gewiß in dem Kreise, den er durch derartige Productionen belustigt, Jemand, der sagt: Der junge Mann sollte zum Theater, er hat ein außerordentliches schauspielerisches Talent. Dieser Schluß wäre nur dann ein bündiger, wenn die Schauspielkunst die Fertigkeit wäre, das Behaben und die Sprechweise wirklicher Menschen zu copiren. Das ist sie aber nicht. Allerdings muß der Schauspieler jene Herrschaft über seine Sprachorgane und überhaupt über seinen ganzen Leib bis zum kleinen Finger, ja bis zum Blick des Auges herab, besitzen, um jeden Ton, jede Miene, jeden Ausdruck des Auges willkürlich hervorbringen zu können, den er im Sinne oder vor den Sinnen hat; auch bedarf er einer feinfühligen Empfänglichkeit für das Charakteristische aller menschlichen Lebensäußerungen und eines treuen Gedächtnisses für derartige Beobachtungen. Insoferne nun diese Eigenschaften auch die Voraussetzungen der Fertigkeit sind, Sprache, Gang und Ausdruck von Personen schlagend zu copiren, läßt sich aus der Virtuosität des

Copirens allerdings auf das Vorhandensein gewisser Eigenschaften schließen, deren der Schauspieler nicht entbehren kann, keineswegs aber auf volles schauspielerisches Talent; denn dieses beruht auf einer ganzen Reihe von Fähigkeiten, unter welchen die zum Copiren erforderlichen, wenn sie auch nicht fehlen dürfen, durchaus nicht die wesentlichen und vornehmsten sind. Das, was man „gutes musikalisches Gehör" nennt, läßt weit sicherer auf ein gewisses musikalisches Talent schließen, wenn auch nur auf ein reproducirendes, als das erwähnte Copirtalent auf Schauspielertalent. Ein schöpferisches, musikalisches Compositionstalent läßt sich aus einem guten Gehör schon nicht erschließen. Da man nun irrigerweise die Schauspielkunst gleich zu achten pflegt der Kunst des Clavierspielers oder Geigers, von Anderen Componirtes zu spielen, so meint man unwillkürlich, das Analogon des guten Gehörs, das Copirtalent, verrathe schauspielerische Begabung.

Daß dem nicht so sei, läßt schon die Beobachtung vermuthen, die man im Theaterleben täglich machen kann, daß vortreffliche Schauspieler der Fertigkeit des „Copirens" oft nur in geringem Grade mächtig sind, während mittelmäßige es zur Virtuosität bringen. Richtig ist freilich, daß ein starkes Copirtalent ein Mittel ist, um den Mangel echten und ursprünglichen Schauspielertalents zu maskiren, dieses sogar einigermaßen zu ersetzen. Der Copist spielt dann nicht direct z. B. den Wallenstein, sondern Sonnenthal, der den Wallenstein spielt. Versteht es ein solcher Copist, die Spielarten verschiedener großer Künstler in seiner Persönlichkeit zusammenzuschweißen,

so kann sogar ein täuschender Anschein von Originalität entstehen, besonders vor einem Publikum, dem die Urbilder nicht geläufig sind. Ich kenne so manches „Originalgenie“, das in Wahrheit nichts ist, als ein mimischer Phonograph.

In gewissem Sinne ist also jener Hang und jene Geübtheit, Menschen zu copiren, ein Hemmniß, eigene Schauspielkunst zu erwerben, und mag wohl gedeutet werden als ein Symptom des Mangels einer kräftigen eigenen Persönlichkeit, in welcher, wie jedes künstlerische Talent, auch das schauspielerische wurzelt und beruht, so sehr auch dagegen zu sprechen scheint, daß der Schauspieler die eigene Persönlichkeit verleugnet und verstellt. Es wäre auch gar zu sonderbar, wenn in diesem Einen Falle ausnahmsweise Lust und Fähigkeit zu imitiren ein Anzeichen von Originalität wäre.

Ja, wendet man ein, bei alledem bleibt es doch Aufgabe des Schauspielers, auf der Bühne eine Person zu spielen, die er nicht ist, und zwar so, daß er trotzdem den Eindruck eines wirklichen und wahrhaftigen Menschen hervorbringt, wie er recht wohl existiren könnte; dadurch nun, daß Jemand einen bestimmten, wirklichen und wahrhaftigen, existirenden Menschen täuschend wahr zu spielen, zu copiren im Stande ist, liefert er den Beweis, daß er dies kann, daß er also der vom Schauspieler zu lösenden Aufgabe gewachsen ist.

Das ist nun falsch. Das, was der Schauspieler zu leisten hat, ist etwas ganz Anderes, als was der Copist leistet, wenn seine Aufgabe auch, wie ich es soeben gethan habe, mit Worten umschrieben und bezeichnet

werden kann, die den wesentlichen Unterschied nicht merken lassen.

Ein Schauspieler hat zum Beispiel die Rolle des Hamlet zu spielen. Derselbe besitze nebenbei die virtuose Fertigkeit, Gang, Haltung, Mienenspiel und Sprechweise seines Directors zu copiren, so daß seine Collegen sich schütteln vor Lachen. Er weiß nicht nur nachzumachen, was er von ihm thatsächlich gehört und gesehen hat, sondern er kann ihn in allen ersinnlichen Lagen und Stimmungen spielen. Was hilft ihm diese Gabe dem Prinzen Hamlet gegenüber? Nun, er soll einfach den Hamlet so naturwahr spielen, wie den Director. Da sitzt aber eben der Haken! Der Director ist eine wirkliche Persönlichkeit, die geht, blickt, spricht, die also copirt werden kann. Hamlet aber ist das nicht. Hamlet geht nicht, blickt nicht, spricht nicht, nur der Text seiner Reden ist in Buch und Rolle aufgezeichnet, und das, was er zu thun hat, mit knappen Worten angemerkt. Um Hamlet allenfalls copiren zu können wie den Director, muß der Schauspieler ihn erst in seiner Phantasie als wirkliche und leibhaftige existirende Persönlichkeit erschaffen. Und zwar so erschaffen, daß Alles, was nach der Absicht des Dichters im Hamlet-Charakter liegen sollte, im Aeußern seines Wesens deutlich und augenscheinlich zum Vorschein kommt, keines Commentars bedürftig, keiner Deutung, sondern selbstverständlich, sichtbar, hörbar, jedem Kinde verständlich. Und ebenso muß sich jede Regung seines Herzens, jeder Gedanke, der sein Gehirn durchblitzt, äußerlich an ihm verrathen und ausprägen. Das Aussehen Hamlet's, die Miene, die

er in jedem Augenblick der Handlung zeigt, Gang, Haltung, all' die unbeschreiblichen Tonfälle und Vibrationen der Rede, durch welche diese, außer dem, was sie ausdrücklich sagt, allerlei seelische Ober- und Untertöne leise, doch vernehmlich und verständlich mitklingen läßt, all' daß muß der Schauspieler erfinden, er muß es, befruchtet durch die Intentionen des Dichters, zu detaillirter Wirklichkeit in sich auferbauen. Es ist klar, daß die armselige Fertigkeit, eine Gangweise, einen Blick, einen Tonfall von gewisser Klangfarbe zu copiren, ihm zu einem derartigen Erfinden nicht das Geringste hilft. Erst wenn er den Hamlet, wie er ihn sich denkt, vor sich sieht und hört, wie einen wirklichen Menschen, und zwar in jedem Moment des Stückes, erst dann mag er sich seiner Copirkunst bedienen, um diesen Hamlet genau und treu zu copiren, wie er den Director zu copiren pflegt.

Ich weiß wohl, daß viele Schauspieler in der eben gegebenen Beschreibung ihre eigene Art und Weise des schauspielerischen Schaffens nicht wiedererkennen werden. Die Mehrzahl werden das Erfinden dessen, was sie zu machen haben, vom Einüben des Machens (des Copirens des Phantasiebildes) nicht so scharf trennen, wie ich es hier in Gedanken gethan habe, um das erfinderische Element in der Geistesthätigkeit des Schauspielers vom copirenden, mit dem es sonst verfließt, scharf abzuheben. Doch gibt es Künstler, deren Verfahren sich dem beschriebenen annähert. Das sind Jene, welche behaupten, beim Spielen nichts von dem zu fühlen, was sie spielen. Sie haben den von Thränen

quellenden und erzitternden Ton eines brechenden Vaterherzens ganz so sicher in der Kehle, wie etwa ein Schuljunge den nasalen Ton des strengen Herrn Lehrers.

Man wendet gegen das Gesagte ein, der Schauspieler habe den Hamlet so zu spielen, daß er als Hamlet den Eindruck eines möglichen und wirklichen Menschen mache. Daraus folgern nun insbesondere die Verfechter des neuen realistischen Stils, daß der Schauspieler das Benehmen und Sprechen der Menschen der Wirklichkeit, namentlich alle sichtbaren oder hörbaren Anzeichen, durch welche ihr inneres Leben sich nach außen verräth, sorgfältig zu beobachten und sozusagen zu memoriren habe, um sich, wenn er Leidenschaften und Affecte zu spielen hat, dieser dem Leben abgelauschten Ausdrucksmittel zu bedienen, indem er sie, möglichst treu copirt, an den schicklichen Stellen anbringt. Um aber den schauspielerischen Schöpfungen diesen feinsten Reiz zu verleihen, daß wir uns fort und fort so angemuthet fühlen, als hätten wir diesen Blick schon erhascht, einen solchen Ton schon gehört, ohne daß wir sagen könnten wo, dazu bedürfe es eben jenes Copirtalents, welches also einen wesentlichen und besonders werthvollen Bestandtheil des schauspielerischen Talents ausmache. Nun, es wäre Thorheit, den hohen Werth zu leugnen, den das Beobachten der Natur für den Schauspieler, wie für jeden Künstler, hat. Wie nach Albrecht Dürer's schönem Wort ein guter Maler inwendig voller Figur ist, so muß die Phantasie eines guten Schauspielers gesättigt sein mit zahlreichen und mannigfaltigen mimischen Motiven aller Art; je größer

sein Reichthum an solchen Erfahrungen, desto besser. Doch wird jeder Schauspieler wohl schon die Erfahrung gemacht haben, namentlich höheren Aufgaben gegenüber, daß er, wenn er sich anstrengte, für den entscheidenden Moment seiner Rolle den ihren seelischen Inhalt bloßlegenden, zum Herzen sprechenden Ton zu finden, er ihn unter den vielen Tonfällen, die sein Gedächtniß bewahrt, nicht zu finden vermochte. Er muß diesen Ton erfinden, erdichten. Glückt er ihm, so dankt er ihn der Phantasie, der schöpferischen Inspiration, nicht der nüchternen Beobachtung und Erfahrung. Daß die Inspiration, die Phantasie, im Verborgenen auch von der Beobachtung und Erfahrung gespeist werden dürfte, das ist nichts Neues. Die unmittelbare Quelle der künstlerischen That aber ist die erfinderische Phantasie, nicht die Beobachtung der Natur. Wer, ein dramatisches Dichterwerk laut vortragend, Töne zu finden und wiederzugeben weiß, wie er sie im Leben nie gehört hat, die aber in jedem Hörer ein kräftiges Miterleben der Gemüthsbewegung erregen, der sie entspringen und die sie ausdrücken sollen, der besitzt zweifellos schauspielerisches Talent. Dieses schauspielerische Talent kann allerdings ein innerliches sein, dem die Bethätigung nach außen ganz oder theilweise versagt ist. Es ist nicht Jedem gegeben, den erschütternden Herzenston, den die Phantasie beim leidenschaftlichen Durchempfinden einer Pathosrede hört, mit der eigenen Stimme zu erzeugen, die beredte, stumme Geberde mit dem Arm zu vollziehen, die man beim Lesen als die richtige und geforderte im Arme spürt. Ein solches innerliches Schauspielertalent

muß jeder Dramatiker in sich haben, der spielbare Stücke schreiben will, jeder Kritiker, von dem der Schauspieler lernen soll, und vor Allem jeder Theaterleiter. Ich habe oft bemerkt, daß gerade talentvolle Schauspieler durch das unarticulirte Vormachen solcher innerlicher Schauspieler, deren mächtigem schauspielerischen Wollen kein ebenbürtiges Können entspricht, mehr gefördert werden als durch die vollendete Ausführung der empfohlenen Intention durch den Meister ihrer Kunst. Bei Jenem machen sie das, was der will, auf ihre eigene Art, bei diesem suchen sie das zu machen, was er macht, d. h. sie copiren, statt zu lernen. Ein solcher innerlicher Schauspieler scheint Heinrich Laube gewesen zu sein. Der gehemmte Spieldrang solcher Naturen bedient sich der Schauspieler zu seiner Stillung, äußert sich als Trieb, Schauspieler zu erziehen und zu fördern.

Um das Gesagte durch ein lebendiges Beispiel zu erhellen, denke man an den Moment, in welchem Hamlet des Geistes ansichtig wurde und der bebenden Worte, die von seinen Lippen gehen:

„Engel und Boten Gottes, steht mir bei!“

So wenig Shakespeare die Worte, die er seinen Helden in diesem Augenblick sprechen ließ, irgendwo gehört hatte und sie nun hier passend anbrachte, sondern, sich in Hamlet's Lage versetzend, sie von selbst fand, ebenso wird der Schauspieler den Ton, in dem er sie sprechen muß, mit Hilfe der Phantasie finden. Brauchbare Töne bietet das Alltagsleben nur für Alltagssituationen. Der Conversationsschauspieler wird viel mehr Tonfälle, die ihm vom Salonleben her in den

Ohren klingen, im Salonstück verwerthen können, als der Tragöde. Darum wirkt es immer talentsteigernd auf Schauspieler, wenn sie von Zeit zu Zeit Rollen spielen, die sie zum schauspielerischen Erfinden zwingen. Das moderne Lustspiel, von Routiniers für Routiniers geschrieben, macht gewandt und leicht, aber es läßt die Phantasie des Schauspielers schlafen. Die Folge der erlahmten Phantasie ist dann das hohle Pathos, das Declamiren, welches den Mangel an schauspielerischer Erfindung dort verhehlen soll, wo sie unentbehrlich ist: im höheren Schauspiel. Auch Töne, wie wir sie im Leben niemals hören, sondern nur auf der Bühne, können naturwahr sein. Das klingt paradox, aber es ist eine Wahrheit, eine Wahrheit, welche der Verfechter des neuen Realismus, der die Phantasie ausschalten und die Beobachtung der Wirklichkeit allein gelten lassen will, verkennt. Wenn es dem schauspielerischen Genie gelingt, für eine Rede Töne zu finden, welche die Fülle und Gewalt der sich kreuzenden und bekämpfenden Leidenschaften in der Brust des Redenden dem Ohr hell machen, Verzweiflung, Hohn, Verachtung, Zärtlichkeit in Einem, — so muß zum Beispiel Hamlet's berühmtes „Geh' in ein Kloster!" gesprochen werden, — so wirken diese Töne eben deshalb als naturwahr. „Naturwahr" heißt nicht, daß die Natur derlei aufzuweisen hat, sondern daß derlei so wäre, wenn es überhaupt wäre. Der betreffende Schauspieler ist vielleicht der einzige Mensch in der Welt, der dieser Töne mächtig ist, und doch sind sie naturwahr.

Der gesunde schauspielerische Realismus besteht also nicht darin, wie der realistische Doctrinarismus der

„neuen Schule" will, daß der Schauspieler sich einschränke auf solche Ausdrucksmittel, welche der genau beobachteten Wirklichkeit entnommen sind, sondern daß er auch erdichteten schauspielerischen Ausdrucksmitteln den Anschein verleihe, als seien sie der Wirklichkeit abgelauscht und entnommen.

Dabei versteht es sich von selbst, daß unter den schauspielerischen Ausdrucksmitteln sich viele befinden, die mit den Tonfällen und der Mimik der Wirklichkeit sich ganz oder nahezu decken. Dieser muß der Schauspieler mächtig sein, wie seiner Muttersprache, von welcher, genauer betrachtet, diese stereotypen Ausdrucksmittel einen Bestandtheil bilden. Der Tonfall, in dem man fragt, bittet u. s. w., gehört geradeso zur Sprache, wie Worte und Satzbau, welche Frage oder Bitte bedeuten. Die Kunst des Schauspielers besteht in dieser Richtung nur darin, daß er in seiner Rolle die Stellen richtig findet, wo diese der Natur entnommenen Ausdrucksmittel hingehören, und daß er diese Tonfälle willkürlich zu treffen weiß, daß er im Frageton zu sprechen vermag, ohne wirklich zu fragen. Das Copirtalent läßt vermuthen, daß Jemand dies erlernen kann. Doch macht auch die Sicherheit und Fertigkeit im Gebrauch dieses mit der Muttersprache erworbenen Theiles der Schauspielkunst noch lange nicht den Künstler. Das Streben der modernen realistischen Dramatiker, m u n d g e r e c h t u n d n a t u r w a h r zu schreiben, läuft darauf hinaus, die Stücke so zu schreiben, daß man, um sie wirksam darzustellen, mit dieser niedrigen Schauspielkunst, der Routine im Copiren und Treffen menschlicher Sprech-

weise und menschlichen Benehmens sein Auslangen findet. Sollte dieses Bestreben durchdringen, so würde die elementare Fertigkeit, welche von nun an die schöpferische Schauspielkunst verträte, nicht den Namen einer Kunst verdienen. Sie wäre anzureihen der bauchrednerischen Fertigkeit, Thierstimmen und sonstige Geräusche lächerlich ähnlich hervorzubringen, und gehörte so gut wie diese in den Circus, statt auf die Bühne.

Die heute so begierig angestrebte Natürlichkeit des Schauspielers darf nicht verstanden werden als „Congruenz mit der Natur", sondern in dem Sinne, in welchem man das Wort „Natürlichkeit" sonst gebraucht. Wenn man von Jemandem sagt, er habe ein natürliches Benehmen, so meint man keineswegs, sein Benehmen gleiche dem Benehmen anderer Menschen, sondern man will eine Eigenschaft bezeichnen, die dem Benehmen dieses Menschen an sich selbst zukommt.

Beobachten wir die Menschen der Wirklichkeit, so finden wir, daß sie selten eine hochentwickelte Ausdrucksfähigkeit für das besitzen, was in ihnen vorgeht. Ihre Gemüthsbewegungen malen sich nicht erkennbar und anschaulich in ihren Mienen, tönen nicht hörbar aus dem Klang ihrer Stimmen. Vom Schauspieler fordern wir, daß seine Ausdrucksfähigkeit die seiner Mitmenschen beiweitem übertreffe, ohne daß es doch den Eindruck des Gekünstelten machen soll, wenn alles Verborgene seiner Seele in Miene, Blick, Ton und Geberde zum Vorschein kommt. Wir fordern also von ihm geradezu in dieser Hinsicht Unähnlichkeit mit den gewöhnlichen Menschen. Von ihm zu verlangen, daß er seine abnorme

Ausdrucksfähigkeit verleugne, die unarticulirten Seelen-lebenszeichen der Menschen, wie sie meistens sind, nach-zuahmen sich bestrebe, heißt verlangen, daß er auf das Wesentliche seiner Kunst verzichte. Noch einmal: Schau-spielen heißt nicht das Stammeln der Natur copiren, sondern entwickeln und vervollkommnen bis zur höchsten Beredsamkeit.

Damit ist aber auch noch nicht Alles gethan. Der gute Schauspieler muß noch in anderer Hinsicht den wirklichen Menschen höchst unähnlich sein.

Es genügt nicht, daß wir dem Spiele des Schau-spielers beobachtend entnehmen, was in ihm vorgeht. Er hat nicht für den Geist zu spielen, sondern unser Herz zu bewegen. Die Gemüthsbewegung, die sein Spiel ausdrückt, muß in uns mitvibriren. Seine Klage muß uns rühren, sein Zürnen uns mit ihm zürnen machen. Wenigstens für gewisse Rollen ist dies unerläßlich, wenn das Stück richtig wirken soll. Nun wissen wir Alle, daß die Symptome, durch welche sich die Gemüths-bewegungen an den wirklichen Menschen verrathen, diese suggestive Kraft keineswegs immer besitzen. Der Schauspieler muß ihnen also auch hierin unähnlich sein.

Indem er dieser Vorzüge, die ihn von Anderen unterscheiden, sich bedient, muß er allerdings trachten, ihnen ihr Auffälliges zu benehmen. Dies erreicht er, indem er alles Absichtliche vermeidet, das die „Mache" aufdeckt. Es muß den Anschein haben, daß die Seelen-tiefe, die er durch sein Spiel enthüllt, sich nur zufällig verrathe; man darf nicht merken, daß er rühren, mit sich reißen will. Im Gegensatz zur Absichtlichkeit

besteht die Natürlichkeit, nicht in der Congruenz mit der Natur.

Die der Natur entnommenen Ausdrucksmittel läßt man sich naturtreu, ohne Schönheit, allenfalls noch gefallen; die erdichteten, die Natur erweiternden und steigernden nicht. Gibt jenen ihre Wahrheit Existenzberechtigung, so empfangen diese solche nur von der Schönheit, das Wort Schönheit im weitesten Sinne genommen und im schauspielerischen Sinne verstanden: die malerisch und bildnerisch schöne Pose ist nicht immer schauspielerisch schön, der musikalisch schöne Gesang einer Rede kann dem Wesen der Schauspielkunst widersprechen. Jede Kunst hat ihre eigenthümliche Schönheit. So weit die Realisten den Hang nach Pose und singender Declamation bekämpfen, haben sie Recht; wollen sie aber die Schauspielkunst um ihre Schönheit bringen, so brechen sie ihr das Herz aus.



Zur Philosophie der Duse.

Wenn ich früher ein Buch, wie etwa Dosto-jewsky's „Raskolnikow", gelesen hatte, — nicht gelesen, sondern in mich hineingeschlungen, wie ein Fieberkranker ein Glas Wasser, so legte ich's mit einem üblen Gefühl aus der Hand: ich hatte heiße Ohren, kalte Hände und Füße, und ein schlechtes Gewissen. Mir war, als ob meine Nerven von einem Unhold zu einer sündhaften Orgie mißbraucht worden wären, und mit Scham mußte ich mir gestehen, daß ich dem heftigen Reiz erlegen war und mich hatte mißbrauchen lassen. Diese Nach-wirkung erzeugen alle Bücher, welche uns die wider-natürliche Wollust gewähren, die zuckenden und pulsirenden Eingeweide der Seele zu besehen, zu betasten, in ihnen zu wühlen. Die meisten Schriftsteller, deren Bücher in unseren Tagen Aufsehen machen und sich der Gehirne der Menschen bemächtigen, sind solche geistige Bauch-aufschlitzer. So sind die großen Russen und Franzosen, so ist Nietzsche. Im Verlaufe der Jahre bin ich nun allgemach dahinter gekommen, daß die „Genialität" derartiger Schriftsteller, so sehr sie uns anfangs blendet und verblüfft, keine ganz echte ist; und daß die tiefen Aufschlüsse über das seelische Innenleben, die sie zu

bieten scheinen, nur wenig Wahrheit enthalten, sondern zum allergrößten Theile hallucinatorische Ausgeburten der Phantasie sind, die in die Finsterniß des Seeleninneren starrt und sich „verschaut“ oder „in's Narrenkast'l guckt“, wie ein bezeichnender Wiener Volksausdruck es nennt. Seit dieser Entdeckung sind mir jene Schriftsteller wieder lieb und werthvoll geworden, welche, wenn sie Seelisches darstellen, sich in einer gewissen Entfernung von ihrem Gegenstande halten, nicht den zudringlichen Versuch machen, die Seele bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen und dieselben dem Publikum sinnlich wahrnehmbar zu machen. Kann denn etwas, das sich mit Augen sehen, mit Händen greifen läßt, auch wirklich das Seelische sein? Ist dessen wesentliche Eigenschaft nicht gerade die Unsichtbarkeit und Ungreifbarkeit? Ganz naturwahr wird das Seelische also nur Jener darstellen, welcher die unmittelbare, sinnlich anschauliche Darstellung desselben vermeidet, in welcher Dichter, die von ihrem Gegenstande in dem Augenblicke am Gröbsten gefoppt werden, in dem sie ihn am Feinsten zu überlisten und einzufangen wähnen, den höchsten Triumph moderner Kunst sehen.

> In Hüllen nur enthüllt es sich den Sinnen,
> Als Wirkung nur verräth es sich dem Geist,
> Nicht als Erkenntniß ist es zu gewinnen,

sagt Hieronymus Lorm vom Schönen; merkwürdig, daß diese Worte auch genau auf das Seelische passen. Der moderne psychologische Realismus hat eigentlich das Mißverständniß einer Metapher zum Ursprung. Naiv und unbedenklich überträgt er Begriffe, die von

der sichtbaren Körperwelt allein im wahren Wortsinne gelten, auf seelische Dinge. Thatsachen, ehrliche, beschreibbare, durch Beobachtung und Versuch beweisbare Thatsachen gibt es fast nur im Körperlichen, im Nicht-Ich. Im Ich, in der subjectiven Hälfte der Welt, haben diesen echten, physikalischen Thatsachencharakter nur die elementaren Sinnesempfindungen; alles Höhere, Feinere, Verwickelte, Werthvolle, eigentlich Menschliche in uns existirt zwar, aber spukhaft, unfaßbar, unbeweisbar. Es existirt als Gegenstand unseres Glaubens, daß es ist, unseres Wollens, daß es sein soll. Die plumpe, handgreifliche Realität des Steines, über den ich strauchle, des Hungers, der sinnlichen Begierde, welche ich leiblich spüre, hat es nicht. Darum kann nur die Psychologie der Sinnesempfindungen wirkliche Naturwissenschaft werden; darum erliegt der dichterische psychologische Realismus, welcher nach naturwissenschaftlich exacter Darstellung des menschlichen Seelenlebens strebt, der unwiderstehlichen Versuchung, dieses als Complex und Folge leiblicher Sensationen darzustellen. Er hält sich eben an das Einzige, was am und im Menschen unleugbar und unstreitig ist, an das Körperliche und Thierische und hat es auch vorwiegend auf solche seelische Wirkungen abgesehen, die noch physiologisch feststellbar sind, auf nervöse Erregungen, bei welchen wir das Vibriren unserer Nerven physisch spüren.

Diese oft und lange gehegten Gedanken wurden in mir durch die Duse wieder lebhaft aufgerührt. Ihr Spiel hat mich wieder übermannt, wie Dostojewsky's Raskolnikow; und doch sträubt sich etwas in mir wider

diese Wirkung; ein Gefühl regt sich, welches ungefähr sagt: So spielen ist Sündigen, wenn auch die Ethik Begriff und Namen dieser Sünde noch nicht festgestellt hat, und hinter diesem unerhörten Schein von Wahrheit versteckt sich, wie bei Dostojewsky und seinesgleichen, eine fundamentale Unwahrheit. Ich begriff vollkommen die Aeußerung eines leidenschaftlichen Theaterfreundes und begeisterten Verehrers der Duse, daß er, wenn Duse'sche Schauspielkunst allgemein würde, aufhören würde, das Theater zu besuchen. Hier spielt derselbe Geist Komödie, der in Wagner musicirt, in Nietzsche philosophirt; in der Duse ist er Weib, Italienerin, Schauspielerin geworden und wirkt, so zur dritten Potenz erhoben, unwiderstehlich. Diese Künstlerin kennt mit raffinirtem Instinct alle schwachen, kranken, kitzlichen und empfindlichen Stellen der modernen Nerven und Sinne aus dem Grunde, alle Grillen unserer Phantasie, und macht daher mit uns, was sie will. Je öfter und völliger man aber den Nervenschmaus dieser Bezauberung erlebt, desto stärker wächst ein stummer, heftiger Widerwille dagegen. Ja, es könnte einem der Duse gegenüber ergehen, wie es Nietzsche mit Wagner erging, daß der Taumel des Entzückens unversehens in Erbitterung umschlägt. Man lese einmal nach, was Nietzsche in seiner „fröhlichen Wissenschaft" von der Wirkung Wagner'scher Musik sagt, und frage sich, ob dieser Zustand nicht demjenigen ähnlich ist, den die Duse erregt, ein Zustand, der heute in Beifallstobsucht ausbricht und sich morgen, mit gleicher Wahrheit, in zornigem Zischen entladen kann. Finden sich doch bei Nietzsche, dem Obersten der modernen

Teufel, kräftige Exorcismen wieder alle Dämonen, von welchen wir besessen sind.

Es ist nicht leicht, dasjenige, was sich in mir und Anderen gegen die Duse wehrt, nachdem die erste Ueberraschung überstanden ist, in deutliche Begriffe zu fassen. Redensarten, wie „Sie hat keinen Stil" klingen zwar sehr vornehm und hochgebildet, sagen aber nichts hinlänglich Bestimmtes und Thatsächliches, um zu befriedigen. Man hat oft über die unnütze Sorge gewisser Aesthetiker gespöttelt, daß im Zuschauer bei einer dramatischen Darstellung nur ja das Bewußtsein wach bleibe, daß er nur Schein und Spiel vor sich habe, nicht Wirklichkeit. Die Duse beweist, daß doch etwas daran ist, man muß den Sinn jener Warnung nur recht verstehen wollen. Der Irrwahn, die Bühnenvorgänge ereigneten sich in Wirklichkeit, wird wohl in keinem geistig normalen Zuschauer entstehen. Wohl aber kann Theaterspiel, wenn es in eigentliches Simuliren ausartet, Wirkungen auf unsere Nerven ausüben, welche zwar die entsprechende Wirklichkeit haben würde, die uns aber ärgern, wenn wir sie im Theater zu empfinden bekommen, weil sie peinlich und widerwärtig sind. Wer möchte Augenzeuge der hysterischen Krämpfe sein, in welche eine nervöse gefolterte Frau im Uebermaß ihres Schmerzes ausbricht? Die Kunst des Schauspielers, — der Stil —, besteht, wie mich dünkt, gerade darin, Schmerzäußerungen so zu spielen, daß das seelische Mitgefühl, welches sie in unserem Gemüth erregen, nicht das Geringste an Stärke einbüßt, ja sogar kräftiger empfunden wird, als der Wirklichkeit gegenüber, während unsere Nerven doch von

den unerträglichen physischen Wirkungen dieses Eindruckes verschont bleiben. Durch das Unterdrücken des sinnlich Peinlichen gelangt ja die Gemüthswirkung zu ihrer ungetrübten Lauterkeit.

Man beobachte sich nur im Leben: unser Antheil an menschlichem Leiden hat oft mit geheimem Widerwillen gegen die kläglichen und erbärmlichen, ja selbst ekelhaften leiblichen Erscheinungsformen dieses Leidens zu kämpfen. Davon befreit uns die rechte Kunst. Die berühmte „Thräne in der Stimme“ rührt uns, ohne uns den verzeihlichen Wunsch einzuflößen, daß die Tragödin des befreienden Taschentuches in ihrer Hand gedenken möge. Der Grundirrthum des extremen schauspielerischen Naturalismus ist der Wahn, daß die in der Wirklichkeit vorkommenden, sinnlich wahrnehmbaren Symptome seelischer Vorgänge die einzig berechtigten schauspielerischen Darstellungsmittel für diese Vorgänge sind. Die entgegenstehende Ansicht, welche Stil fordert, verlangt von der Schauspielkunst ihr allein eigenthümliche Darstellungsmittel, welche zweckentsprechende Modificationen der natürlichen Symptome des Psychischen sind. Dieses Verlangen ist kein willkürliches. Es bezweckt zunächst, den Kreis des Darstellbaren zu erweitern. Denn mit jenen Symptomen allein läßt sich nur ein kleiner Theil des seelischen Lebens schauspielerisch versinnlichen. Man sehe die Duse als Kleopatra, so wird man die Grenze dieses Schlages von Schauspielkunst deutlich gewahren. Diese Armuth an Darstellungsmitteln muß schließlich zur Monotonie und zum Manierismus führen. Wer ausschließlich mittelst nervöser Symptome

darzustellen vermag, wird auch solchen Gemüths-bewegungen nervöse Symptome andichten müssen, welche in Wirklichkeit solche nicht haben; er wird unwahr werden, unwahr wie jene hyperpsychologischen Romane, deren Personen sammt und sonders Selbstbeobachter sind, wie der Verfasser derselben.

Diese Andeutungen wollen die Bedeutung der großen Italienerin nicht verkleinern. Sie sollen nur darauf aufmerksam machen, daß die Duse die Schau-spielkunst weder dem Inhalt, noch dem Umfang nach erschöpft und umfaßt, sondern daß sie nur in einer be-grenzten Specialität derselben Meisterin ist. Aber was vermögen Worte gegen die unmittelbar wirkende Macht einer starken Persönlichkeit? Da thut mehr als Kritik noth. Wie der Spiritismus antispiritistische Séancen fordert, so schreit das Spiel der Duse nach Parodie. Schade, daß die Gallmeyer nicht mehr lebt!



Von italienischer und deutscher Schauspielkunst.

Ist die italienische Schauspielkunst wirklich der deutschen überlegen? Es kommt darauf an, wie man die Frage verstehen will. Daß das schauspielerische Talent in Italien dichter gesäet ist und allerorten ohne Pflege wächst und blüht, wie Unkraut, so daß Niemand seiner achtet, läßt sich nicht läugnen. Ob aber die besten italienischen Schauspieler besser sind als unsere besten? Das Genie entwächst immer einigermaßen den Beschränkungen der Race; die ganz großen Geister und Meister aller Nationen sind im Stillen Eines Stammes, sie überwinden und läutern die Raceneigenthümlichkeiten und Einseitigkeiten, welche zwischen den Geringeren schroffe Unterschiede begründen. Dabei hören sie doch nicht auf, durch und durch Deutsche, Italiener, Franzosen zu sein; nur der scharfe, angeborene Racengeruch, — man gestatte den Ausdruck —, den eine Race an der anderen nicht vertragen kann und welcher die letzte physiologische Ursache aller nationalen Antipathien ist, verflüchtigt sich. Ein Ludwig Devrient ist beinahe ein Italiener, Alles lebt und gesticulirt, jeder Zug seines Gesichtes ist redende

Mimik, das Plumpe, Steife, Zähe im deutschen Wesen, das dem deutschen Schauspieler den Anschein unmittelbarer Natürlichkeit erschwert —, in ihm ist keine Spur davon. Und ein Tommaso Salvini ist beinahe ein Deutscher. Das Ueberitalienische, schier äffisch Mimische, die Ungenirtheit, mit welcher die sociale und öffentliche italienische Psyche ihre geheimsten Vorgänge nackt und sichtbar vor aller Welt verrichtet, Alles, was am italienischen Wesen dem Deutschen Aergerniß gibt, ist in diesem Künstler verschwunden. Von einem Werthunterschied der Besten sei also keine Rede, die sind diesseits und jenseits der Alpen gleich gut. Gleich gut und gleich selten. Denn daß es in Italien an den geringsten Bühnen von vortrefflichen Schauspielern wimmle, von denen zwar die Italiener in ihrem Ueberfluß kein Aufheben machen, die aber der Armuth unserer besten Bühnen abzuhelfen vermöchten, das ist ein deutscher Glaube, dem der Italiener höchstens aus Eitelkeit beipflichtet. Er gehört zur deutschen Vorstellung von Italien, diesem wunderlichen Erzeugniß der deutschen Literatur, welches mit dem wirklichen Italien nicht verwechselt werden darf, obwohl sich dieses die deutsche Idealisirung, so komisch sie ihm vorkommen mag, gefallen läßt, weil sie schmeichelhaft und einträglich ist. Hat man sich erst daran gewöhnt, daß alle italienischen Mimen Italiener sind, ist einem das Frappante des wälschen Wesens und Behabens alltäglich und selbstverständlich geworden, dann entdeckt man, daß es in Italien wie anderswo sehr wenige vortreffliche Künstler gibt, daß die guten und erträglichen um ein Geringes zahlreicher sind als

bei uns, während die Masse, wie überall, mittelmäßig und schlecht ist. Als Neuling aber fand man fast Alle vortrefflich, wie einem auch der miserabelste schwarzrothe Krätzer köstlich mundete. So ungefähr dürften auch gebildete und kunstsinnige Italiener die Sache ansehen. Sie ziehen vom Schauspieler den Italiener ab und beurtheilen nur den Rest, den Künstler. Weiß man in deutschen Landen, daß man in Italien von einer enthusiastischen Auffassung der Duse sehr weit entfernt war, ehe sie von der Glorie ihres in der Fremde erworbenen Ruhmes umgeben war?

Nun, sagt man, daß die Italiener nur die ihr allgemeines nationales Talentniveau überragende Begabung und Kunst des Ruhmes würdig achten, begreift sich. Aber wir Deutsche haben darum noch kein Recht, die italienische Schauspielkunst vom italienischen Standpunkte zu kritisiren. Unser nationales Talentniveau ist ein niedrigeres als das italienische. Mag immerhin ein gutes Theil der italienischen Schauspielkunst Raceneigenschaft, also Naturerzeugniß sein, woran dem einzelnen Künstler kein Verdienst zukommt, so steht doch die Thatsache fest, daß der italienische Schauspieler in diesem natürlichen mimischen Können einen angebornen Vorsprung vor dem deutschen hat, der sich daher meistens vergebens anstrengen wird, ihn einzuholen. Darum aber handelt es sich, und das eben behaupten Jene, welche der italienischen Schauspielkunst vor unserer den Vorrang zusprechen. Das klingt schier unwiderleglich. Jedenfalls bedürfte die Widerlegung langwieriger, feiner Erörterungen, denen der Schein der Spitzfindigkeit anhaften

würde. Ich will also durch etliche Gleichnisse andeuten, in welcher Richtung nach meinem Gefühl die Wahrheit zu suchen ist.

In unseren Alpen blüht das Edelweiß nur an schwer zugänglichen Stellen; man muß etwas wagen, um sich den Hut damit zu schmücken. Ich kenne einen Ort in Wälschtirol, wo es an der staubigen Fahrstraße dicht neben dem Wirthshaus, längs der Kirchhofmauer massenhaft wächst. Ist nun jenes Edelweis an der Landstraße ganz das nämliche, wie jenes hoch oben am Abgrund, das die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne röthen? Auf den ersten Blick, ja, und für Solche, die niemals über den ersten Blick hinauskommen, mag es den gleichen Werth haben. Sieht man aber genauer zu, so merkt man, daß sein Weiß nicht so rein ist, daß seine Blumensterne kleiner sind, es ist Edelweiß, aber nicht jenes, um welches die zartesten Zauber der Alpenpoesie weben. Man weiß, was ein dunkles Frauenauge immer den deutschen Dichtern bedeutet hat. Wer kennt nicht Lenau's Lied von der unergründlich süßen Nacht, die ein solches Auge, auf ihm weilend, über sein Leben breitet? Mirza Schaffy, graue, blaue, braune und schwarze Augen vergleichend, sagte, ein schwarzes Auge sei, „wie Gottes Wege dunkel." In Italien, wie in den meisten romanischen Ländern, haben beinahe alle Frauen schwarze Augen. Ist ein solches wälsches Schwarzauge das Augen-Ideal der deutschen Poesie? Kann wie Gottes Wege dunkel sein, was Einen auf allen Wegen und Heerstraßen anblickt? Man erräth wohl, was ich meine. Die Natur, indem sie ein Ding,

eine Blume, ein Auge selten sein läßt, verleiht ihm eine einzige Schönheit, die dem anscheinend nämlichen Ding fehlt, wenn sie es irgendwo massenhaft erzeugt. Man erlasse mir die ausführliche Anwendung dieser Gleichnisse auf unseren Fall. Jenes mimische Talent, das fast jeder Italiener besitzt, so gut wie seine schwarzen Augen, ist doch etwas Anderes, als das anscheinend nämliche Talent, wenn es sich ausnahmsweise in einem deutschen Schauspieler findet. Wer vermag den leisen Duft und Zauber zu analysiren, in dem der zarte, aber tiefe Unterschied liegt? Jenes unvermeidliche, mimische Talent der Italiener kommt aus der großen Fabrik der Natur, aus den Formen, in welchen sie die Dutzendmenschen prägt, das deutsche mimische Talent bildet die Natur als Künstlerin als einziges Werk, das nicht war und nicht sein wird, mit schöpferischer Hand; jenes ist Allen gemein, es hat keine persönliche Physiognomie, das italienische Schauspielergenie muß sogar seine Individualität erst durch die typische italienische Weise der Mimik hindurcharbeiten; das deutsche Talent ist persönliche Begabung, nicht Race-Eigenschaft, ist daher auch selten und hat persönlichen Charakter.

Woher die italienische Race zu jenem allgemeinen mimischen Talent gekommen ist, das sie in ihrer Muttersprache besitzt, wie ein Stück von dieser, das sich in ihr mit dem Gebrauch der Glieder ausbildet, wäre ernstlicher Untersuchung werth. Gewiß bezeichnet diese Eigenschaft ein uraltes Culturvolk. Die italienische Psyche durchdringt und beherrscht den Leib inniger, fester, bis in die feinsten Nervenverästelungen hinein, als die

deutsche. Dem Italiener ist sein Leib sein Ich; wie hätte ein italienischer Philosoph auf den deutschen Gedanken kommen können, den eigenen Leib der Außenwelt, dem Nicht-Ich, zuzuzählen? Dem deutschen Geist ist diese Auffassung nicht fremd und widernatürlich. Jene Allgegenwart der Seele im ganzen Leibe aber, die Lichtenberg Garrick nachrühmte, ist die physiologische Grundlage des mimischen Talentes.

Uebrigens fehlt auch diese Eigenschaft der deutschen Race nicht so sehr, wie man meint. Der deutsche Schauspieler hat jenes dem italienischen verwandte Talent, sobald man ihm erlaubt, statt im erworbenen Schriftdeutsch, in seiner angestammten Mundart zu sprechen und zu spielen. So oft im Burgtheater ein Dialektstück gegeben wird, entpuppen sich Schauspieler von sonst bescheidenem Talent und Können als Künstler ersten Ranges. Was da in ihnen aufwacht, ist jene Mimik, die durchaus Raceneigenschaft ist, nicht persönliches Verdienst.

An unseren Vorstadt- und Provinzbühnen sind gute Localschauspieler gerade so häufig, wie jene guten italienischen Schauspieler, und wir legen nicht mehr Werth auf sie, als die Italiener auf die ihrigen. Das versteht sich ja von selbst. Selten ist bei uns nur das schriftdeutsche mimische Talent. Das kann auch nicht anders sein. Die deutsche Schriftsprache ist keine lebendige, gesprochene, sondern eine junge Literatursprache die erst unter zahlreichen Rückfällen danach ringt, gesprochene Volkssprache zu werden. Sie ist ein Ideal, keine Thatsache. Daher ist mit ihr nicht, wie mit der italienischen,

eine ausgebildete Mimik verwachsen, die dem Kinde, das die Sprache von der Mutter lernt, in Glieder und Nerven schösse. Wenn wir also, was mimische Naturanlage angeht, hinter den Italienern zurückstehen, ist dies nicht eine Eigenschaft der Race, sondern eine Folge der eigenthümlichen Entwicklung unserer Literatursprache.







Druckfehler-Berichtigung:

Es ist zu lesen:

Seite 35, Zeile 10 von unten „seinem“ statt „seinen“.
„ 38, „ 5 von oben „ihm“ statt „im“.
„ 48, „ 12 von oben „ein Erwachen“ statt „Erwachen“.
„ 54, „ 13 von oben „Savonarola“ statt „Savonavola“.
„ 57, „ 10 von unten „Problems“ statt „Problens“.
„ 81, „ 5 von oben „mit ihm zu identificiren“ statt „zu identificiren“.
„ 98, „ 4 von oben „in der“ statt „der in“.
„ 102, „ 9 von unten „Unbefangenen“ statt „Unbefangenem“.
„ 115, „ 3 von unten „analytisch“ statt „analythisch“.
„ 119, „ 2 von unten „schauspielerischer“ statt „schauspielerische“.
„ 120, „ 13 von unten „restlos“ statt „rastlos“.
„ 144, „ 11 von unten „monomanische“ statt „normanische“.
„ 176, „ 10 von unten „übermannt“ statt „übermittelt“.
„ 208, „ 13 von oben „Hieroglyphenschrift“ statt „Hiroglyphenschrift“.
„ 244, „ 3 von unten „zweites Gesicht“ statt „ein zweites Gesicht“.



